

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Pintura**



**UNA PRODUCCIÓN CULTURAL DISTRAÍDA,  
DESOBEDIENTE, EN PRECARIO E INVERTEBRADA:  
ANÁLISIS DE ALGUNAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN  
LA ACTUALIDAD**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Loreto Alonso Atienza**

Bajo la dirección del Doctor  
Josu Larrañaga Altuna

**Madrid, 2009**

• **ISBN: 978-84-692-0991-2**

**© Loreto Alonso Atienza, 2008**

**Universidad Complutense de Madrid**

**UNA PRODUCCIÓN CULTURAL DISTRAÍDA, DESOBEDIENTE, EN  
PRECARIO E INVERTEBRADA.  
ANÁLISIS DE ALGUNAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LA  
ACTUALIDAD.**

**Tesis doctoral de Loreto Alonso Atienza**

**Dirigida por Josu Larrañaga Altuna**

**Facultad de Bellas Artes.**

**Departamento de Pintura**

**Madrid, Septiembre de 2007**

Dedico este trabajo a todos los que he encontrado en los caminos, con los que me he entretenido y me he animado y sobretodo a las personas con las que seguiré inventando posibles caminos, atajos o túneles.

# ÍNDICE

## Parte I

1	Introducción .....	7
1.1	Objetivos de la investigación .....	7
1.2	Razones de la investigación.....	7
1.3	Hipótesis que plantea este trabajo .....	8
1.4	Síntesis.....	11
1.5	Desarrollos de esta propuesta y metodologías .....	12
2.	Producción cultural en las sociedades actuales.....	17
2.1	Globalización económica y economía del conocimiento.....	18
2.2	Identificación y fundamento de la sociedad del espectáculo.....	24
2.3	La sicología de masas, la cultura del simulacro y la hiperrealidad: La representación como figura clave de los procesos culturales.....	29
2.4.	La construcción del sujeto en la representación .....	33
2.5	El arte y la industria del ocio y el entretenimiento: Cambios en el ámbito de la experiencia estética .....	39
2.6	Contextos culturales globalizados: La posmodernidad.....	46
2.7	La imposibilidad e innecesariedad de una definición del arte de hoy.....	49
2.7.1	Las últimas muertes del arte hoy: Cambios en los parámetros del conocimiento .....	52
2.7.2	Fin de los metarrelatos .....	55
2.7.3	Cortes epistemológicos.....	58
2.7.4	Continuidad .....	63
2.8	El fenómeno de la obsolescencia.....	69
2.9	Los posmodernismos .....	72
3	Características de una producción artística contemporánea .....	77
3.1	Dar sentido.....	80
3.1.1	Medios de difusión masivos.....	84
3.1.2	Difusión es participación.....	89
3.2.	Dar lugar.....	94
3.2.1	Medios de exhibición masivos.....	99

3.2.2 Espacios de exhibición. Espacios de intervención.....	102
3.3 El asunto del autor y la creación colectiva.....	112
3.3.1 El autor como productor.....	113
3.3.2 El autor como muerto: Abrir la escritura e invertir lo mítico.....	116
3.3.3 El autor como dispositivo.....	121
3.4. La dificultad de separar el arte y la vida.....	125
3.5. La desmaterialización del objeto a favor de las actitudes, conceptos y posicionamientos críticos.....	132
3.5. La desmaterialización del objeto a favor de las actitudes, conceptos y posicionamientos críticos.....	132
4. Mapas y esquemas de las teorías expuestas en la Parte I.....	136

## ParteII

5. Algunas condiciones artísticas: La producción distraída, desobediente, en precario e invertebrada.....	157
5.1 Producción distraída.....	159
5.1.1 Fundamentación de la producción distraída.....	159
5.1.2 La producción distraída más allá del “Site specific”.....	164
5.1.3 Participación del artista y el público distraídos.....	176
5.1.4 Acciones infiltradas.....	184
5.1.5 Revistas caminadas.....	188
5.2 Producción desobediente.....	193
5.2.1 Fundamentación de la producción desobediente.....	193
5.2.2. Más allá del arte activista.....	198
5.2.3. Indisciplina.....	207
5.2.4 Conectividad. La red: la herramienta es la estrategia.....	222
5.2.5 Colectividad.....	227
5.2.6 Antagonismo e imaginación.....	231
5.3 Producción en precario.....	237
5.3.1 Fundamentos de la producción en precario.....	237
5.3.2. Condiciones y condicionamientos de algunas precariedades.....	243
5.3.3 Contra la mercancía artística profesional a favor de un “arte económico”.....	251
5.3.4 Redes en vez de materiales.....	255

5.3.5. Algunas preguntas sobre la “marginalidad tolerada”, los “Outsiderismos” y la autogestión.....	260
5.4 Producción invertebrada .....	268
5.4.1 Fundamentación de la producción invertebrada.....	268
5.4.2 Más allá de la estética relacional.....	271
5.4.3 Novedad y antigüedad de los invertebrados.....	279
5.4.4 Las estructuras de los invertebrados .....	281
5.4.5 Lo efímero y lo infinito: Creación de zonas de acción temporal y Work in progress.....	308
6. Conclusiones .....	316
Bibliografía.....	319
Fuentes de carácter conceptual .....	319
Fuentes de carácter documental .....	327
Fuentes en la red.....	331
Índice de ilustraciones .....	332
Índice onomástico .....	336
Índice temático.....	340

## Anexo 1

Cuestionarios a la producción. ( en otro documento)



## 1 Introducción

### ***1.1 Objetivos de la investigación***

Entender desde un análisis teórico las condiciones que afectan a nuestra práctica artística en la actualidad

Identificar los factores que generan esas condiciones

Visibilizar actitudes y propuestas que se ofrecen en la actualidad, no siempre incluidas en las nociones de arte dominantes ni en sus circuitos oficiales.

### ***1.2 Razones de la investigación***

Este trabajo de investigación teórica surge desde la experiencia de las prácticas artísticas, como artistas se nos proponen hoy en día muchas razones de reflexión, algunas puede confluir en preocupaciones y en análisis con perspectivas originadas desde puntos de partida tales como la crítica de arte, la crítica institucional, la historia del arte o la gestión cultural, porque todos los productores/as culturales comparten hoy en día los condicionamientos sobre las formas productivas, que afectan a nuestras posibilidades no sólo de hacer arte sino también de hacer nuestra vida.

Especialmente nos vemos afectados por las transformaciones de la producción cultural, en la que se establece normas y valores independientemente de las propias prácticas culturales. La dificultad de adaptarse a los caminos fijados (o por lo menos, señalizados) de algunos creadores/as, genera formas posibles, ni nuevas ni viejas, maneras reales de hacer propuestas y de ser entendidos.

Ser entendidos y que nuestras propuestas “circulen”, “se distribuyan”, “se reciban” sigue siendo el objetivo, pero para ello resulta necesario evitar no sólo el aislamiento o la extra-marginalidad, sino también conseguir que no se nos consuma, que lo que hacemos no se convierta en un producto en una cadena cultural de novedades. Más allá de la queja o la crítica nihilista, esta investigación pretende presentarse de forma propositiva, dibujando posibles mapas en el territorio de lo artístico, a través del anhelante deseo constructivo que ofrecen los artistas con su propia actividad.



### ***1.3 Hipótesis que plantea este trabajo***

La actual situación del arte en el contexto de la cultura de la imagen y más específicamente la transformación de las prácticas artísticas y las incesantes variabilidades legitimadoras, ha construido un escenario tremendamente complejo.

El estudio formal de la obra de arte ha dejado de ser único medio adecuado para interpretar la producción artística de hoy en día, que requiere para ser entendida el conocimiento de la trama que forman sus diversos agentes, artistas, comisarios, empresarios, públicos, publicaciones, espacios expositivos, etc., responsables últimos de la formación de conceptos artísticos. Por otro lado, desde la producción es necesario descubrir nuevas perspectivas sobre las posibilidades e imposibilidades que configuran las formas de hacer.

El arte se desarrolla en un entramado en el que se destaca la figura del público, así como la importancia de determinados ámbitos de reflexión como son el académico, el ámbito editorial y el exhibitivo, que los productores culturales<sup>1</sup> recorren en distintas direcciones y con propósitos variados.

La influencia del ámbito intelectual, de ese conjunto de saberes híbridos surgidos de la estética, la filosofía, la historia, la lingüística, la sociología así como la importancia de factores económicos, responsables tanto de la financiación pública como la privada, dibuja un panorama de reflexión y también de recepción artística que modifica las condiciones productivas fundamentalmente en las cuestiones de acceso a los recursos y del control del sentido en la mediación.

La relación de los creadores de productos artísticos con el sistema del arte de hoy así como la inclusión de zonas artísticas que poco tiempo atrás fueron denominadas periféricas en un sistema globalizado, propician situaciones nuevas que se corresponden también con formas de hacer diferentes. Estas propuestas deben ser valoradas desde el conocimiento de las condiciones de creación que coexisten ante una forma de poder concentrado pero descentralizado, poder no estático ni permanente sino entramado y transitorio, para el cual el asunto de la representación se ha convertido en un problema central.

Las condiciones que afectan a las posibilidades de la producción artística resultan también interesantes en relación con las formas de producción generales del sistema, nuestra actividad ha sido desde el principio una producción de valor inmaterial y nuestras problemáticas son por tanto asuntos extrapolables a otro tipo de trabajos que han transformado sus modos de producción en la recientemente denominada “economía del conocimiento”.

---

<sup>1</sup>Teóricos, investigadores, maestros; Comunicadores, editores, analistas culturales críticos de arte; Inversores, coleccionistas, mecenas, galeristas, administradores, conservadores y directores de museos, comisarios de exposiciones y también, artistas

En el ámbito de lo artístico podemos encontrar propuestas que se relacionan estrechamente con esas condiciones. En este estudio se pretende distinguir cuatro dimensiones como son la distracción, la desobediencia, la precariedad y la invertibración.

Lo que denomino producción distraída se da en los espacios y tiempos de lo público, en los que la recepción es un momento de la producción. Una de las aportaciones que proponen estas prácticas es una redimensión de las formas de estar, improvisación y adaptación que requiere un cierto virtuosismo, entiendo al productor distraído actuando en el espacio del público, como un invitado/anfitrión, que se expone y se reajusta, se aliena y se alinea con los otros, en el espacio de los otros, proponiendo pero no imponiendo, algo en lo que el público distraído elige o no participar.

La producción desobediente trata de ser eficaz con objetivos comunes y concretos. Aunque mantiene un horizonte transformador antagonista y utópico sus formas sensibles son tópicos, es decir tienen lugar, objeto y participantes.

Existen múltiples formas de desobediencia, en ellas se suelen plantear dos debates productivos fundamentales: uno, entorno a las tácticas, como acciones directas o indirectas y el otro entorno a las estrategias como planes de colaboración o de participación. Su acción consiste fundamentalmente en romper el consenso impuesto desde el poder. Los objetivos que persiguen las prácticas desobedientes se formalizan en indisciplinas, entre ellas, muchas propuestas se pueden enmarcar en tipos concretos, como la indisciplina ante el sistema del arte, la indisciplina ante de la circulación vial, la indisciplina ante el orden empresarial y la indisciplina ante las leyes de propiedad intelectual. Sus herramientas fundamentales son la conectividad y la colectividad.

Una tercera condición que se da en cierta producción de arte hoy, es la precariedad, un concepto que representa una realidad compartida por muchos pero que a menudo se vive individualmente, esto tiene que ver con una forma de poder que invisibiliza sus dispositivos de forma que el panorama social en desmantelación no es percibido sino en lo más particular, esto es, en lo menos colectivo. Se trata de destacar la figura de un artista en precario, identificado con su mercancía y al que le faltan bien los recursos, bien las estrategias de control sobre sus proyectos, que no tiene seguridad en el trabajo ni independencia de su fuente de trabajo.

Junto a la perspectiva de considerar las imposiciones de la precariedad, me gustaría destacar el hecho de que algunas prácticas surgen de esta situación desfavorable con una fuerza muy propositiva, reconociendo la falta de dinero como un factor activador de procesos tales como la formación de redes. Conviene tener en cuenta una doble dimensión de la marginalidad, midiendo la amenazante sombra de la exclusión que fomenta que nos dirijamos ansiosamente hacia el sistema del arte tal y como está configurado, aceptando no sólo sus lógicas sino también sus caprichos, pero también evitando la improductividad de lo que se ha denominado “marginalidad tolerada”.

Por último sugiero la posibilidad de una producción invertebrada. Los seres invertebrados carecen de columna vertebral y en su lugar presentan formas de estructuración muy interesantes y que pueden ser aplicados a algunas formas de producción artística hoy. Los invertebrados no son alternativos a los vertebrados, su presencia en la tierra se remonta a hace más de 3 billones de años, desde entonces estos seres han sido capaces de habitar y colonizar todos los medios naturales y actualmente son mayoritarios tanto en especies como en población, habiendo llegado a un grado de sociabilidad muy sofisticado, desarrollando relaciones entre especies, simbiosis que se pueden entender desde formas muy cooperativas y beneficiosas para todos los afectados, hasta formas parásitas que terminan eliminando al propio huésped.

Lo variopinto de sus prácticas de supervivencia se corresponde con características de la producción artística de hoy como son trayectorias discontinuas, colectivos difusos u obras sin principio ni fin. El polimorfismo y la capacidad metamórfica de los invertebrados, se traduce en proyectos capaces de variar sustancial y formalmente. También podemos destacar que su capacidad de regeneración gracias a la desdiferenciación, la no especialización de sus células, resulta un fenómeno biológico muy útil aplicado a la defensa de un proyecto en colectivo, esta dimensión en el tiempo contrasta a su vez con los estados vitales efímeros que proponen una temporalidad sin proyección continua y al mismo tiempo un proceso permanente.

## **1.4 Síntesis**

Este trabajo se divide en dos partes que actúan desde varias perspectivas y aplican metodologías diferenciadas, esta distinción quiere representarse también en el cambio de color de sus páginas, que son amarillas en la Parte I

### **Parte I**

La primera parte aborda las condiciones a la producción desde una perspectiva teórica general en una aproximación a las teorías sobre el conocimiento y el mundo, se citan a autores y se destacan teorías que puedan servir como referente y apoyo intelectual no sólo para ayudarnos a entender el contexto sino también las actuales herramientas de las prácticas artísticas.

Se trata de una aproximación necesaria, cuyo interés no radica en un resumen de autores y teorías sino en las líneas de convergencia que se destacan y en los vínculos entre conceptos que se dibujan.

Esta vía de estudios tiene como consecuencia la configuración de un mapa determinado, un mapa a medida del asunto que se va a tratar y que ayuda a entender muchos de los interrogantes que se proponen. Los mapas se presentan formalizados en esquemas, relacionando tanto teorías interpretativas filosóficas, sociales, económicas, estéticas, históricas, psicológicas, etc. como las realidades efectivas fruto de la gestión y la política cultural y las propuestas de producción fácticas del panorama reciente.

### **Parte II**

La segunda parte consiste en destacar cuatro características que podemos encontrar en la producción artística actual a través de la creación de cuatro condiciones que hemos llamado distraída, desobediente, en precario e invertida. Estas formas que afectan a la producción nos ayudan a abordar problemáticas actuales desde una perspectiva propia de las prácticas a la vez que aportan propuestas de formas creativas que no siempre se reconocen en las categorías artísticas tradicionales.

Tras el desarrollo de los puntos que caracterizan estas condiciones de producción, se plantean distintas cuestiones relacionadas con cada una de ellas y también se presentan algunos ejemplos.

Finalmente se establecen conclusiones a las hipótesis desarrolladas en la investigación, así como análisis críticos que suscitan ciertos puntos referentes de este estudio y se facilitan índices de los distintos materiales con los que se ha trabajado: material gráfico, documental, conceptual, órdenes onomásticos y temáticos.

## ***1.5 Desarrollos de esta propuesta y metodologías***

### **Parte I**

Presentación del panorama social, político, cultural y económico desde el que se proponen las formas de producción artística tratadas.

Para ello, se partirá de una identificación del espacio social para el arte hoy en el que se establecen condiciones, que rodean lo cultural, partiendo de teorías interpretativas de la sociedad actual y de análisis de los contextos económicos desde las muy diferentes aproximaciones de Bernard Walliser, Jeremy Rifkin, Daniel Bell, Ulrich Beck, etc.

Estos análisis se completan con la valoración de una economía del conocimiento o del capitalismo cognitivo desarrollada entre otros por Maurizio Lazzarato, Yann Moulier Boutang, etc.

A continuación abordaremos la situación más específica de “lo cultural” desde estudios sobre política cultural de Walter Benjamin o Theodor Adorno, etc., hasta las propuestas críticas del situacionismo de Guy Debord, el apocalipsismo de Jean Baudrillard o las ideas de Felix Guattari, Paolo Virno, Bifo, etc.

Para identificar las diferentes concepciones de arte hoy, así como de las problemáticas en la propia definición de la cultura, presentaremos perspectivas que anuncian una transformación en el ámbito del conocimiento como Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Frédéric Jameson, Hans-Georg Gadamer y Jacques Rancière, etc. Este plano, abarca desde consideraciones de que el arte y otros saberes han sido tan radicalmente transformados que sólo podemos anunciar su muerte hasta posturas que proponen elementos comunes al concepto de arte tanto de hoy como de otras épocas.

También nos referiremos a teóricos que abordan el problema del lenguaje y su significación como Michel Foucault, Roland Barthes, Umberto Eco, etc.

Una vez introducidos en el ámbito más específico de “lo artístico” procuraremos una escueta descripción de los circuitos del arte como base de la búsqueda de unas características generales de otros tipos de producción artística contemporánea basada en la necesidad de dar sentido y dar lugar a sus propuestas. En este punto tienen especial interés, diferentes concepciones del autor y análisis sobre la transformación tanto del público de arte como de la propia concepción de lo público.

Para cerrar esta primera parte del trabajo que pretende dar una dimensión del marco conceptual desde el que se configuran las diferentes condiciones productivas, se presentan unos gráficos.

La necesidad de generar un mapeado sintético se enfrenta a la multiplicidad de los conocimientos y la inagotable variedad de recomposiciones. En un panorama intelectual tan heterogéneo, podemos encontrar muchas herramientas útiles para acercarnos a las preguntas del arte, de las cuales es interesante conocer el origen, es por esta razón que el estudio se presenta tendente más a un tipo de análisis de referencias, que pretende abarcar el expansivo panorama intelectual modulando propuestas muy diversas.

Aspirando a esta comprensión general del panorama del conocimiento se aplican técnicas cercanas al sampleado, al “scratching”, revisitaciones de teorías anteriores aplicadas a realidades contemporáneas, recordando a veces teorías muy complejas del ámbito filosófico y a veces referencias populares.

## **Parte II**

Planteamiento de cuatro formas de producción de arte en la actualidad: La producción distraída, la producción desobediente, la producción en precario y la producción invertebrada.

Cada una de estas condiciones de la producción de arte actual conlleva un acercamiento metodológico derivado de distintas ciencias o saberes. Así la producción distraída se encuadra en un análisis desde la perspectiva psicológica del individuo y de la sociedad que componen, la enunciación de una producción desobediente conlleva formulaciones más cercanas al pensamiento político y la posibilidad de una producción en precario se origina en el contexto de un punto de vista sociológico, mientras que la idea de una producción invertebrada se genera aprovechando el método biológico.

En cada una de estas concepciones de la producción se sigue el mismo orden analítico:

Presentación de los factores que fundamentan cada una de estas formas de producción.

Posibles antecedentes de cada una de ellas en las prácticas artísticas desarrolladas en el pasado reciente.

Identificación de las características comunes que comparten las propuestas artísticas destacadas en cada una de las formas de hacer.

Desarrollo de las problemáticas que suscitan cada una de estas formas de hacer

Descripción de algunas de las propuestas artísticas y de sus agentes basándonos en el conocimiento del entorno contemporáneo del Estado español y en el ámbito generalizado y globalizado más difundido.

Conclusiones del trabajo de investigación y nuevas propuestas surgidas en el desarrollo de los temas

Desarrollo de índices de ayuda a situar autores, temáticas y conceptos:

Compilación bibliográfica de los materiales de referencia utilizados distinguiendo materiales de estudio conceptual y otros materiales como catálogos, películas, revistas, etc, de referencia documental de obras de arte actual.

Realización de un índice de referencia de las ilustraciones incluidas en el estudio, un índice onomástico de autores citados en los epígrafes y en los pies de página y un índice temático de la investigación que sitúe el desarrollo de los distintos asuntos tratados en las páginas de este estudio

## **Anexo1**

Junto con la investigación se presenta un trabajo de campo, cuestionarios que abordan los puntos tratados en la descripción de las condiciones artísticas como distraídas, desobedientes, en precario e invertebradas, contestados por algunos de los creadores que han sido citados como ejemplos.

Este cuestionario consta de 40 preguntas referentes a los conceptos tratados en este estudio y ha respondido por varios productores y productoras artísticas de interés para la investigación, citados en las propuestas distraídas, desobedientes, en precario e invertebradas.





## I Parte Primera

# I Parte Primera

## 2. Producción cultural en las sociedades actuales

**Producción.** Del latín *productio*, -onis (llevar delante). f. Acción de producir. / / 2. Cosa producida / / 3. Acto o modo de producirse. / / 4. Suma de los productos del suelo o la industria

**Producto** Cosa producida / / 2. Caudal que se obtiene de una cosa que se vende o el que ella retribuye. / / 3. Álgebra y Aritmética: Cantidad que resulta de la multiplicación

**Productor/a** El/ la/ lo que produce. / / 2. En la organización sindical del trabajo, cada una de las personas que intervienen en la producción, desde el jefe o director hasta los trabajadores manuales / / 3. El/ la que con responsabilidad financiera y comercial, organiza la realización de una obra cinematográfica y aporta el material necesario.

El término producción implica dos conceptos al mismo tiempo; Por un lado define una acción, esto es, un proceso que responde a diferentes modos de hacerse y que además puede considerarse ya terminado o mantenerse abierto, y por otro lado se refiere a un valor, resultado del acto de producción.

Esta ambivalencia complica desde un inicio la utilización de esta palabra que se complejiza aún más en los diferentes usos que ha tenido en épocas pasadas y sobretudo, con las recientes transformaciones en las formas productivas de las que hemos sido testigos.

Por si esta dificultad conceptual no fuera poco, aún más delicado resulta aplicar el término “producción” a los valores inmateriales y a lo que tradicionalmente hemos llamado “cultura”, pues con ello estamos introduciéndonos en la problemática de los cambios de paradigmas productivos y de valores, donde podemos encontrar también ideologías y formas de análisis muy variados.

En el contexto de este estudio la palabra producción aparece en muchas ocasiones bien sea para denominar los procesos de creación o bien para calificar los resultados de la misma, los medios y los fines, que al igual que las formas y las ideas se hacen imposibles de discernir en el proceso artístico, dando lugar con ello a determinadas perspectivas críticas.

## **2.1 Globalización económica y economía del conocimiento**

*El peligro al que nos enfrentamos es el de asumir como perfectamente normal una situación que parece seguir acelerando su vacío de significado, de valores y de finalidad porque en el espectáculo, imagen de la economía reinante, el fin no es nada y el desarrollo lo es todo. El espectáculo no conduce a ninguna parte salvo a sí mismo<sup>2</sup>.*

La interrelación de las condiciones económicas con la cultura, es un factor ineludible para distinguir la situación del arte hoy e identificar influencias y elementos capaces de modificar fines e intereses de determinadas prácticas artísticas.

En las condiciones de interdisciplinariedad del arte actual sus formas de producción funcionan en nuevos parámetros y sus productos se confunden y entremezclan con los productos generados para una “industria de la experiencia”. Desde un análisis económico el tiempo actual se caracteriza por seguir la época del Nuevo Orden Mundial<sup>3</sup>, de la globalización económica, del capitalismo multinacional, también caracterizado como capitalismo del conocimiento o de ficción, de la sociedad de la información, del simulacro, del escepticismo y del desencanto de grandes sectores por las utopías de la modernidad.

Uno de los más significativos cambios económicos desarrollados en la segunda mitad del siglo pasado (s.XX), fue la concentración de capital financiero internacional y con ello la configuración de un poder concentrado. Este poder concentrado y no centralizado asume la total hegemonía en lo económico, científico y tecnológico, político, militar y cultural en el mundo.

Podemos afirmar que el desarrollo tecnológico no se ha traducido como esperaban los entusiastas del progreso de la época moderna, en una reducción de las desigualdades sociales; mas bien, ha aportado un poderoso potencial para el control social, que implica también una grave crisis de las relaciones comunitarias, denunciada tanto en Europa como en el resto del mundo por movimientos antiglobalización, movimientos pacifistas, ecologistas, feministas, etc. que ante lo que consideran un evidente fracaso de los objetivos del desarrollo, discuten la propia legitimación de este capitalismo tardío.

Los valores de la modernidad, los derechos que inspiraron la revolución francesa y en los que se apoyaban nuestros sistemas políticos también han sufrido esta transformación del sistema de mercado<sup>4</sup>. Los dispositivos del poder han sido analizados desde

---

<sup>2</sup> Guy DEBORD. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999 Cap 14. Pág. 42

<sup>3</sup> Los mismos problemas que encuentran los historiadores de la cultura en definir el periodo que estamos viviendo y que parece tener su origen en torno a 1989 (fecha de la caída del muro de Berlín y tras de él, de todo el bloque soviético), los comparten los historiadores de la economía para encontrar una definición representativa del proceso económico que estamos viviendo o en el que estamos viviendo, Nuevo orden mundial, capitalismo multinacional, new economy, capitalismo del conocimiento, capitalismo de ficción, de los afectos o economía del conocimiento.

<sup>4</sup> Jeremy RIFKIN *La era del acceso .la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2000. Pág. 85.

distintas perspectivas a finales del s. XX que señalan un cambio de paradigma desde una sociedad disciplinaria a otra, caracterizada como “sociedad de control”<sup>5</sup>.

La sociedad de control considera una mutación en el sistema capitalista que sustituye las formas de propiedad y de concentración de los bienes por la generación de riqueza en los procesos del mercado, en la venta y el marketing, que se representa mejor en la empresa que en la fábrica, en las máquinas informáticas que en las simples, en los intercambios flotantes de acciones que en los billetes.

Se ha inaugurado la era postindustrial, que sustituye la hegemonía económica de lo industrial, al sector servicios, apoyado principalmente por las tecnologías de información y comunicación.<sup>6</sup> Lo que no quiere decir que los procesos de mundialización no hayan dado lugar a una creación industrial masiva cuya fábricas han sido desplazadas a los países pauperizados del Sur y el Este. De hecho podemos considerar el cambio de paradigma a lo inmaterial como parte de un proceso hiperindustrializado<sup>7</sup>

Aún teniendo en cuenta los terribles procesos de industrialización que asolan más de la mitad del planeta, la concepción de la información y las formas de conocimiento define uno de los cambios más significativos de lo que se califica de nueva etapa económica, incluso ciertos autores han llegado a afirmar que *la comunicación ha sustituido a la moneda como valor de cambio*.<sup>8</sup>

La forma económica dominante, no se basa en la producción material sino que gestiona una producción inmaterial, informacional, esto significa que los objetos de intercambio más valiosos consistirán en creencias, informaciones, decisiones,

---

Rifkin enuncia así este desmontaje:

*Uno de los extraños giros de la historia del sistema capitalista, cuyo modus operandi era la expansión de los mercados y facilitar el cambio de propiedad entre compradores y vendedores, es que ahora trabaja sistemáticamente en tareas de deconstrucción de sus principios esenciales y de sus fundamentos institucionales ....En este proceso se están desarrollando nuevas formas de poder institucional más imponentes y más peligrosas de las que ninguna sociedad haya experimentado durante el largo reinado de la era del mercado.*

<sup>5</sup> Este término apareció escrito por primera vez en una novela de William Burroughs y fue retomado por Deleuze que escribió en 1990 el artículo “Posdata a las sociedades de control” en Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje literario*. Montevideo: Ed. Nordan, 1998.

<sup>6</sup>Daniel BELL: *The Information Technology revolution*. Cambridge: Mit Press, 1980.

<sup>7</sup> Informe de la UNESCO titulado “Hacia las sociedades del conocimiento” París, 2005 Pág.23.

*La tercera revolución industrial ha ido acompañada de un cambio de régimen de los conocimientos. A este respecto, se ha hecho referencia al advenimiento de un doble paradigma: el de lo inmaterial y el de las redes.*

*De hecho, la creciente desmaterialización del trabajo individual humano –posibilitada por la sustitución del trabajo manual por las máquinas, y más tarde por el desarrollo de los servicios y el advenimiento de lo virtual con la revolución digital– ha desembocado en el nacimiento de una sociedad en la que el dominio de lo inmaterial siempre confiere más ventajas estratégicas y, por consiguiente, un mayor poder sobre lo material.*

<sup>8</sup>Susan BUCK-MORSS. “Estudios visuales e imaginación global”. En español este texto se encuentra en: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Edición a cargo de José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005. Pág. 145

razonamientos, ideas, etc. La llamada “economía cognitiva” surge de lo que según el economista francés Bernard Walliser podríamos considerar un hombre nuevo, un “homo cogitans/adaptans”, cuya estructura social se construye sobre la base del intercambio que es siempre algo “comunicacional” y que depende de las creencias y las elecciones, bien sean estas privadas o colectivas. *Gracias al aprendizaje, la racionalidad de sus agentes no se podrá limitar, se coordinarán por anticipaciones cruzadas, especularán por contagio de sus opiniones...*<sup>9</sup>

La información y el conocimiento serán los encargados de permitir que las elecciones razonables se adecuen al interés general, evitando el despilfarro, y es a partir de la adaptación de la elección a las creencias, donde la información encuentra su estatus.<sup>10</sup>

Según Walliser estas creencias con las que funciona la economía, se vuelven expresables a través de una representación sintáctica (permite segmentar las creencias para definir un stock de proposiciones)<sup>11</sup> y semiótica (permite una geometrización de las creencias para definir un espacio homogéneo de mundos sustituibles)<sup>12</sup>

La información y el conocimiento actúan no sólo sobre las creencias sino sobre el momento de transición entre estas y la elección (individual o colectiva). La función económica principal es crear formas de información y formas de conocimiento y en este panorama en el que se incorporan todas las actividades sociales, e incluso “el Estado va cambiando sus formas coercitivas por una actitud persuasiva para influir en las creencias”<sup>13</sup>.

En el ámbito cultural, la economía de nuestros días, ya ha configurado situaciones que podemos considerar diferentes al periodo económico industrial y al tiempo del trabajo fordista. El sociólogo y economista Jeremy Rifkin, califica este nuevo mercado, originado por la economía de la experiencia, como “industria de la experiencia”<sup>14</sup>:

---

<sup>9</sup> Bernard WALLISER: *L'économie cognitive* Paris: Editions Odile Jacob, 2000

*L'économie du troisième millénaire ne sera plus matérielle mais informationnelle. Bulles financières et réseaux informatiques rendent essentielles les croyances des agents. Dès lors, l'économie cognitive n'est-elle pas la science du troisième millénaire? Ses objets? Les croyances, les informations, les décisions, les raisonnements des agents. Où l'on voit comment, grâce à l'apprentissage, leur rationalité n'est plus limitée, comment ils se coordonnent par anticipations croisées, comment ils spéculent par contagion de leurs opinions...*

<sup>10</sup> Frank CORMERAIS: Conferencia realizada en la Universidad de Nantes bajo el título “L'économie cognitive, Bernard Walliser: renouvellement paradigmatique ou nouvelle illusion?” Nantes, 2001.

<sup>11</sup> WALLISER, op.cit, 2000. Pág. 18.

<sup>12</sup> Ibíd. Pág. 21.

<sup>13</sup> WALLISER op.cit, 2000. Pág. 71:

*Le décideur exploite au mieux ses croyances sur son environnement pour déterminer son action*

<sup>14</sup> Jeremy RIFKIN. *La era del acceso .la revolución de la nueva economía.* Barcelona :Paidós, 2000.Pág 18

*El 20 % de la población mundial más acomodada ya casi gasta la misma parte de sus ingresos en acceder a diversión y entretenimiento cultural que en la compra de bienes manufacturados y servicios básicos. Estamos realizando la transición a lo que los economistas llaman "economía de la experiencia", un mundo en el cual cada persona se convierte en un mercado de publicidad.*

*Esta forma industrial ha sido la evolución del sistema económico capitalista, que comenzó con la mercantilización de la tierra y se desarrolló aplicando principios comerciales en diferentes ámbitos de la vida humana como el hogar, la producción artesanal, las funciones familiares y comunitarias, la comida, los bienes que producimos, los servicios que intercambiamos hasta llegar al punto actual de la mercantilización de la experiencia cultural que compartimos.<sup>15</sup>*

La producción cultural está situada por tanto en un lugar predominante en la economía occidental, la cultura en la cual se desarrolla el arte contemporáneo, se encuentra ahora en un puesto de máximo interés para el mercado por lo que sus problemáticas afectan a empresas y sectores con los que tradicionalmente no tenía relación directa. Los valores culturales de esencia inmaterial han generado toda una nueva legislación tendente a su privatización, patentes, derechos de autor, derechos de reproducción, etc...que se configuran como las herramientas fundamentales en la generación de nuevos ámbitos de control.

La diferente posición de la cultura y por lo tanto del arte dentro de ella, se traduce también en una reorientación de la esfera económica. Existe desde la perspectiva sociológica de Rifkin la impresión de que las prácticas culturales han sido absorbidas por la economía, y de que la cultura dejada en estas manos corre el mismo riesgo de sobreexplotación y agotamiento que sufren los recursos naturales a consecuencia de la economía industrial.<sup>16</sup>

*La producción cultural comienza a eclipsar la producción física en el comercio y el intercambio mundial. En lugar de los viejos gigantes de la era industrial – Exxon, General Motors, USX y Sears- están siendo ocupados por los nuevos gigantes del capitalismo cultural-Viacom, Time Warner, Walt Disney, Sony, Seagram, Microsoft, News Corporation, General Electric, Poligram, BertelsmannAG- Estas compañías mediáticas multinacionales utilizan la nueva revolución digital que se produce en las comunicaciones para conectar el mundo y en ese proceso tiran de la esfera cultural de manera inexorable para meterla en la esfera comercial, donde se mercantiliza en forma de experiencias culturales preparadas para sus clientes, espectáculos comerciales de masas y entretenimiento y ocio personalizado.<sup>17</sup>*

En un sistema orientado al consumo más que a la producción, la temática del individuo y del desarrollo personal que se construía culturalmente también puede mercantilizarse. A diferencia del capitalismo industrial, represor de la creatividad, que era también el poder contra el que la figura del artista rebelde de las vanguardias se enfrentaba; la actual forma económica exalta toda manifestación

---

<sup>15</sup> Ibíd. Pág. 196

<sup>16</sup> RIFKIN op.cit.2000, Pág 22

<sup>17</sup> Ibíd. Pág 18

del individuo como consumidor y coloca en un lugar predominante para el propio consumo el asunto de la creatividad y de la personalidad individual una personalidad que se exige creativa y flexible<sup>18</sup>

Daniel Bell ha propuesto un análisis de la situación general, dividiendo a la civilización moderna en tres esferas diferenciadas que interactúan entre sí: la economía, la política y la cultural<sup>19</sup>. El principio básico de la esfera económica es según Bell la economización de recursos, en la esfera política el valor es la participación y en la cultural lo es la realización y el desarrollo del yo. Bell, cree que del mismo modo que se transplantó al mercado el valor político y cívico de la participación en forma de valor del consumidor, se ganó también para el comercio ese deseo de desarrollo personal propio de la esfera cultural.

La sociedad es donde viven los involucrados en el arte de hoy y es en ella en la que surgen inquietudes, intereses, críticas, ideas, imaginarios y códigos que encontraremos en el arte. A su vez, el arte y la cultura también ejercen influencia sobre la sociedad implícita o explícitamente creando valores estéticos y representando valores de otra índole. La sociedad puede ser considerada tanto como la fuente como la desembocadura de los procesos artísticos. Se trata de dos realidades indisolubles, a pesar de que una parte importante de la producción cultural y específicamente del arte no asumen como prioritario este compromiso y legitiman su actuación en otros valores, estéticos y no estéticos.

En cualquier caso e incluso desde una concepción purista del arte por el arte, o de arte puro, las conexiones recíprocas entre los sistemas sociales y el arte se han hecho tan tupidas en la sociedad de la imagen, que no hay momento en el que una propuesta artística no esté generando efectos en el entramado social y al mismo tiempo presentándose como una representación de esa sociedad.

Por otro lado, los cambios en las sociedades del conocimiento implican la transformación de los análisis y los saberes que se ocupan tanto de la economía como del arte. Ciertamente la teoría del arte se ha visto muy influida por métodos de análisis originados en otros campos de saber, pero actualmente podemos encontrarnos otro fenómeno que presenta el análisis estético y la reflexión artística sobre los efectos de la imagen como un modelo de conocimiento aplicable a objetos políticos o económicos.

---

<sup>18</sup>Brian HOLMES. "La personalidad flexible". Este artículo lo podemos encontrar en la Web de la Universidad tangente <http://utangente.free.fr> o en [www.arteleku.net/4.0/pdfs/1969-3.pdf](http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/1969-3.pdf)

<sup>19</sup>Daniel BELL. *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Madrid: Alianza Universidad, 1991

En la llamada “economía cognitiva” que tiene como materia de estudio los desarrollos de ideas, pensamientos o conocimientos, la economía y la economía política con todas sus tendencias, se unen a un análisis más propio del campo artístico, de los estudios visuales y de la crítica cultural<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Véase las consideraciones sobre el papel de la crítica artística y su relación con las nuevas formulaciones económicas Luc BOLTANSKI y Eve CHIAPELLO *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002



## **2.2 Identificación y fundamento de la sociedad del espectáculo.**

*La humanidad que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que propugna el fascismo. El comunismo le contesta con la politización del arte.*<sup>21</sup>

Para entender con una cierta perspectiva a qué nos referimos tan a menudo cuando hablamos de la “sociedad del espectáculo” debemos recurrir a dos autores clave en el desarrollo de este concepto, ambos demostrando una gran intuición al anticiparse a fenómenos que se hicieron evidentes años después de que ellos desaparecieran.

Separados en el tiempo casi 30 años, Walter Benjamin y Guy Debord coinciden en muchas conclusiones derivadas de los análisis culturales que cada uno de ellos hizo de la propia sociedad en la que le tocó vivir. Los dos fundamentan su estudio en las relaciones que se daban entre la sociedad moderna de la que participaban y los conceptos de mercancía y de espectáculo y ambos están de acuerdo en considerar el papel del desarrollo tecnológico como la clave para desentrañar los fenómenos de la sociedad moderna.

Benjamin aborda en “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”<sup>22</sup> el estudio de la “transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura”<sup>23</sup> en la civilización industrial avanzada, y es el primero en considerar lo que las entonces nuevas técnicas reproductivas iban a ocasionar en el campo de la recepción comunicativa y por lo tanto en las formas de sociedad. Esto le llevó a Benjamin a centrarse en el asunto de la construcción mediática de la realidad en el contexto del nacional socialismo.

Según Benjamin la posibilidad de reproductibilidad técnica (mecánica) modifica nuestra forma de comunicar y recibir operaciones manipuladoras diferenciadas y repetitivas, y propicia el empobrecimiento de la percepción de lo real y la suplantación de

---

<sup>21</sup> Walter BENJAMIN “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989. Pág.57

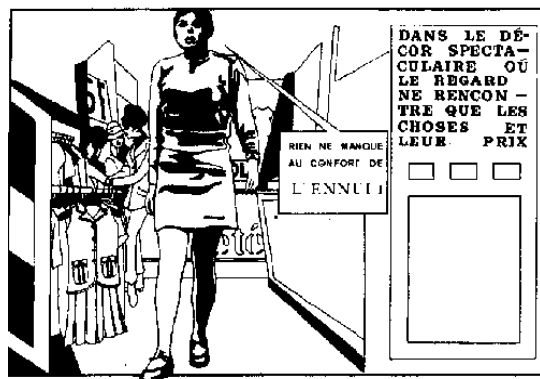
<sup>22</sup> Este artículo fue escrito por Benjamin en 1935 (posterior a “El autor como productor”) Fue escrito en francés, traducido al año siguiente al alemán como “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. Hay autores que proponen una traducción del adjetivo “technischen” como “mecánica” pues el autor aborda las problemáticas que se derivan de la posibilidad de reproducir mecánicamente.

<sup>23</sup> *Ibíd.* Pág.18

la experiencia consciente por el procesamiento inconsciente del “aparato” reproductivo<sup>24</sup>. Estas condiciones mediáticas implican para Benjamin la muerte de la experiencia en el sentido aurático, lo que iguala al ciudadano (hecho ahora consumidor) y la mercancía.

*La reproductibilidad técnica es producto de la monótona división del trabajo que aunque convierte a sus consumidores en productos en serie también les reserva un tratamiento personalizado e íntimo a cada uno<sup>25</sup>.*

Muchas de estas ideas podemos encontrarlas desarrolladas por otros autores coetáneos, así como en la obra “La dialéctica de la Ilustración”<sup>26</sup>, escrito por los compañeros de Benjamin en la escuela de Francfort Theodor W. Adorno y Max Horkheimer.



*...El crecimiento económico libera a las sociedades de la presión natural exigida por la lucha inmediata por la supervivencia, pero estas sociedades no se liberan de su libertador, la independencia de la mercancía se extiende al conjunto de la economía sobre la cual impera. La seudoeconomía en la cual se encuentra alineado el trabajo humano exige la continuación hasta el infinito de su servicio, que nadie más que la propia mercancía valora y juzga, consigue, de hecho convertir todo esfuerzo y todo proyecto socialmente lícito en servidor suyo. La abundancia de mercancías, es decir, de relaciones mercantiles, no puede significar otra cosa que la supervivencia ampliada<sup>27</sup>.*

El discurso ondulante y fragmentario de la deriva situacionista y sobre todo la obra de

<sup>24</sup> En cierta medida la tesis de Benjamin está anticipando la figura contemporánea del “prosumidor” en las economías del conocimiento. Esta figura constata un cambio de paradigma en la idea de mercado, un modelo para el que el consumo y la producción establecen nuevas relaciones y en el que tanto el productor como el consumidor se identifican y pueden considerarse figuras problemáticas a la hora de analizar los procesos del intercambio-venta de ideas y conocimiento.

Los procesos empresariales basados principalmente en la formación de clientela y el marketing generan fórmulas de consumo de las mismas formas de vida que generan sus productores. Conviene entonces recordar que tanto el arte como los desarrollos de software libre o las formas de investigación son producidas y consumidas por los mismos individuos que forman entidades comunitarias.

El concepto de prosumidor (“prosumer” en inglés) está ampliamente desarrollado en los estudios sobre capitalismo cognitivo y por autores que investigan las implicaciones de los nuevos medios de comunicación y producción. Como Eric. S. RAYMOND propone en “La catedral y el bazar” artículo presentado en el Linux Kongress, realizado el 21 de Mayo de 1997 <http://biblioweb.sindominio.net/telematica/catedral.html>. En este ensayo Raymond propone dos modos de desarrollo de software comparándolos con las formas diferentes que se utilizan en la construcción de una Catedral y la organización de un Bazar que consiste en *tratar a los usuarios como colaboradores es la forma más apropiada de mejorar el código, y la más efectiva de depurarlo.*

<sup>25</sup> Walter BENJAMIN. “Baudelaire: poesía y capitalismo” *Iluminaciones II*. Taurus: Madrid, 1972

<sup>26</sup> Th.ADORNO y M.HORKHEIMER: *La dialéctica de la Ilustración*. Madrid: ed.Trotta, 2001. En el Cap III estos autores presentan el fenómeno de la Ilustración como un fraude de masas.

<sup>27</sup> DEBORD. op. cit, 1999 Cap.40. Pág 54.

Guy Debord “La sociedad del espectáculo”<sup>28</sup> continúa el análisis empezado por Benjamin.

Podemos decir que la situación ha cambiado, las preocupaciones de Benjamin en el entorno de la persecución del fascismo, la utilización de los medios de comunicación, información y representación de los regímenes fascistas europeos que estigmatizó el pensamiento europeo de mediados del siglo XX no puede igualarse en sus fines a la que se propicia treinta años después en un contexto político democrático, pero la crítica que se genera alrededor de los movimientos de mayo del 68 reconsidera igualmente las formas de poder y los instrumentos que éstas utilizan.

Debord, busca las razones de los cambios de la estructura social a través de los medios que ha generado y a los que tiene acceso para comunicarse, adelantándose a los teóricos posmodernos en sus análisis sobre crítica de los media, que no consiste en la crítica de los contenidos en los medios de comunicación de masas sino en la propia concepción de éstos.

El poder de los medios propicia una situación de control que ha venido incrementándose hasta nuestros días construyendo y transformando el vínculo social hasta dejarlo reducido a la sociedad del espectáculo, en la que se define, según Debord el advenimiento de un imaginario denominado separación consumada. La separación consumada se da cuando predomina la atomización generalizada de individuos en sustitución de la antigua masa social uniforme, de esta forma, la relación de cada individuo con el conjunto de la sociedad se ve mediatizada por los medios masivos que funcionan bajo el principio de producir espectáculo.

Otro resultante de esta separación consiste en que lo que antes se había vivido como realidad es ahora una representación espectacular, o aún más: donde había antes una múltiple realidad, ahora sólo encontraremos una idéntica representación.

La sociedad para Debord, se ha convertido en algo ajeno, un ente imposible de intervenir y mucho menos de modificar. El concepto de “espectáculo” trasciende al propio ámbito de la comunicación, no se utiliza en la acepción cotidiana, no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes<sup>29</sup>, esto implica a las relaciones sociales y políticas que deben adaptarse a la nueva situación y que en muchas ocasiones pierden, en este proceso de adaptación, alguna parte de sus fundamentos.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *La sociedad del espectáculo* fue publicada por primera vez en 1967

<sup>29</sup> DEBORD op. cit, 1999. Cap 4. Pág. 38

<sup>30</sup> *Ibíd.* Cap. 42 Pág. 55

*El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la ocupación total de la vida social. No es únicamente que se haga patente la relación con la mercancía, sino que ya no hay otra cosa más que esa relación: el mundo visible es un mundo.*

*La sociedad modernizada hasta el estadio de lo espectacular integrado<sup>31</sup> se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales que son: la incesante renovación tecnológica, la fusión económico-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica<sup>32</sup> y un perpetuo presente<sup>33</sup>.*

En esta sociedad del espectáculo que describe Debord, se modifica el sentido tradicional del conocimiento, no se busca el conocimiento en sí mismo sino su eficacia y su posible mercantilización. Las consecuencias de este fenómeno no sólo afectan al presente sino que condicionan de forma muy efectiva nuestro futuro. No se trata sólo de procesos de mercantilización que descompone la imagen romántica del conocimiento, la creatividad, las ideas o el arte, heredada de la modernidad, sino sobretudo de una privatización de estos valores desarrollados colectivamente. Una privatización que fortalece los mecanismos de poder, beneficiando fundamentalmente a sus gestores en contra de los verdaderos productores de esos bienes.

---

<sup>31</sup>Guy DEBORD *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* Barcelona: Anagrama, 1990.

En esta obra Debord distinguía dos formas de poder espectacular:

- 1) Una forma de poder concentrada que da prioridad a la ideología que aglutina en torno a una personalidad dictatorial, como fue el ejemplo del gobierno nacional-socialista y del gobierno estalinista)
- 2) Una forma difusa que se ejerce incitando a los asalariados a escoger libremente entre una gran variedad de nuevas mercancías, algo que Debord denomina la americanización del mundo.

Págs. 19-20

*Ahora la cosa ha cambiado. Por lo que respecta al centro director de la forma concentrada del poder espectacular esta oculto: ya nunca se colocará en él a un jefe conocido o una ideología clara. En cuanto al lado difuso, la influencia espectacular no había marcado jamás hasta ese punto la práctica totalidad de las conductas y de los objetos que se producen socialmente ya que el sentido final de lo espectacular integrado es que se ha incorporado a la realidad a la vez que hablaba de ella; y que la reconstruye como la habla. Así pues, esa realidad no se mantiene ahora enfrente suyo como algo ajeno. Cuando lo espectacular era concentrado se le escapaba la mayor parte de la sociedad periférica; cuando era difuso se le escapaba una mínima parte; hoy, no se le escapa nada.*

<sup>32</sup>Ibíd. Cap V. Pág 24

*La falsedad sin réplica ha dado a lo falso una cualidad nueva. Es a la vez lo verdadero que ha dejado de existir casi por todas partes o, en el mejor de los casos, se ha visto reducido al estado de una hipótesis que nunca puede ser demostrada. Ha hecho desaparecer la opinión pública, que primero se encontró incapaz de hacerse oír y luego muy rápidamente incapaz siquiera de formarse. Eso entraña importantes consecuencias en el campo de las política, de las ciencias aplicadas, de la justicia y del conocimiento artístico*

<sup>33</sup> Ibíd. Cap VI Pág 26 y 27

*El fin de la historia es un placentero reposo para todo poder presente. Le garantiza absolutamente el éxito del conjunto de sus iniciativas, o al menos la repercusión del éxito (...)*

*La valiosa ventaja que el espectáculo ha obtenido de este colocar fuera de la historia, de haber condenado a toda la historia reciente a pasar a la clandestinidad y de haber hecho olvidar el espíritu histórico en la sociedad es, en primer lugar, ocultar su propia historia: el movimiento de su reciente conquista del mundo(...)*  
*Todos los usurpadores han querido hacer olvidar que acaban de llegar*



Fotogramas extraídos de la película *Réfutation de tous les jugements* (1975) de Guy Debord.

### **2.3 La sicología de masas, la cultura del simulacro y la hiperrealidad: La representación como figura clave de los procesos culturales**

*El único referente que funciona todavía es el de la mayoría silenciosa. Todos los sistemas actuales funcionan sobre esa entidad nebulosa, sobre esa sustancia flotante cuya existencia ya no es social, sino estadística. Simulación en el horizonte de lo social, o más bien en el horizonte donde lo social desapareció.*<sup>34</sup>

La época actual se asocia con una sociedad donde las formas de vida consumistas y los fenómenos del espectáculo dominan la existencia de sus miembros. Podemos sospechar que los individuos son considerados en esa sociedad como células de una masa cuya sicología puede inferirse también de la sicología de esa masa que han formado.

Para Baudrillard el consumo es el rasgo predominante de la sociedad actual y las sociedades de consumo son el espejo de la producción. Se trata de un consumo masificado y de masas a las que todo el mundo intenta seducir y asumir, estas masas, aún siendo consideradas átonas, amorfas o abismales, ejercen una soberanía pasiva y opaca sobre la realidad o como dice Baudrillard, las masas *no dicen nada pero, sutilmente neutralizan toda la escena y el discurso político.*

*Nos paralizamos en una exhibición de un espejo tras otro, creyendo que al parar el tiempo, la historia podrá evitar la muerte (que sigue siendo hoy en día el reto de la sociedad del tecnodominio)*<sup>35</sup>

Como anteriormente citamos, Benjamin en sus estudios sobre la modernidad considera un empobrecimiento de nuestra capacidad para experimentar lo real, que es sustituido por una repetición frenética que no lleva a ninguna parte.

El pensamiento de Baudrillard resulta muy característico de finales del siglo XX por su escepticismo en una mejora del futuro, pero podemos también señalar que al mismo tiempo que se justifican gran parte de estas teorías apocalípticas con respecto a la cultura y a lo social, sigue formándose una conciencia creciente de la mundialización, fomentada por las facilidades de movilidad de personas e información, que desarrolla formas de diálogo en lo local y en lo universal.

Ante esta triste concepción de masa existen también movimientos asociativos que intentan consolidar la unión en valores determinados, desde lo local (asociaciones de vecinos, sindicatos, extranjeros, asociaciones culturales, religiosas) o desde lo global

---

<sup>34</sup> Jean BAUDRILLARD *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978. Cap.III :A la sombra de las mayorías silenciosas Pág 127

<sup>35</sup> Tecnodominio: Se denomina de esta manera a un tipo de estructura que desarrolla su poder a través de los avances de las técnicas (construcción de nuevos artefactos) una sociedad que domina pero que también es dominada por la tecnología.

(movimientos de reivindicación de derechos, movimientos antiglobalización, de desobediencia, organizaciones no gubernamentales etc.).

Estos movimientos creadores no surgen siempre de espaldas a los media y a las formas de comunicación y relación generadas por el poder asentado. Muchos de los avances en el campo de la comunicación y de las aportaciones tecnológicas se aprovechan en acciones quizás no previstas por el poder controlador que describe Baudrillard; ejemplos de ello deben ser considerados las desviaciones de los usos dados a Internet que no sólo funciona como una herramienta de control y consumo (sin mencionar sus implicaciones militares) sino también como espacio de crítica y asociación potencialmente infinito del que se nutren un creciente número de movimientos reivindicativos y antagonistas o también el uso de la telefonía móvil que ha demostrado en las recientes manifestaciones masivas en contra de la guerra de Irak, su efectividad a la hora de convocar de forma orgánica a millones de personas.

Jean Baudrillard describe una situación en la que se difuminan las distinciones entre los objetos y sus representaciones, entre lo real y lo irreal, o lo moral y lo inmoral. Se trata de la desaparición de lo que antes podríamos haber llamado “escena” y en la cual se daban las oposiciones como sujeto/objeto o público/ privado, ha sido sustituida por una superficie (*ni escena ni espejo, sino pantalla y red*), donde se despliegan las operaciones.

La “hiperrealidad” sustituye a lo que considerábamos lo real y se desarrolla en la “suave superficie operativa de la comunicación”<sup>36</sup> alejada de toda trascendencia y de toda posible profundidad.

Según Baudrillard, igual que el hombre para Foucault<sup>37</sup>, lo social, el ideal de representación política; ya no tiene lugar de la misma manera en las intrincadas tramas de la época actual y nos muestra una situación actual de una forma trágica: negando la existencia del sujeto histórico, y anunciando la muerte de lo social<sup>38</sup>.

En la hiperrealidad, lo que antes se proyectaba psicológica y mentalmente ahora se proyecta sin ningún tipo de metáfora o absolutamente metaforizado en el espacio de la simulación. En ese mundo hiperreal la vida se disuelve en muchas imágenes, en la televisión, pero esto no genera más códigos sino que parece conducir a la homogeneidad, a una verdadera transparencia.

Si existe algo que haga patente esta circunstancia, eso es la televisión.”La televisión es el mundo” dice Baudrillard. La televisión ha resultado ser el mejor medio de difusión, es la máquina más eficiente en el proceso de creación de estratégicas ficciones preparadas y fascinantes “pararealidades” verosímiles que consiguen orientar muchas de nuestras decisiones vitales.

---

<sup>36</sup> Jean BAUDRILLARD *El otro por sí mismo* Barcelona: Anagrama, 1988. El éxtasis de la comunicación. Págs. 9 y 10

<sup>37</sup> El asunto de la muerte del hombre, será tratado en el contexto de este estudio en punto relativo a “Las últimas muertes del arte hoy”

<sup>38</sup> BAUDRILLARD, 1978.op cit.Cap.IV: El fin de lo social. Págs. 169-183

Podemos decir que en el siglo XXI la sociedad occidental ha ido ampliando este fenómeno de la espectacularización desde las más íntimas esferas del individuo, sus relaciones personales o sentimentales, hasta las concepciones de la información, de la política y de la realidad social y afecta tanto a nuestras perspectivas personales, nuestros deseos, dramas y capacidad imaginativa, como a la experiencia desde nuestras casas de la última guerra estadounidense contra Irak<sup>39</sup>

Fruto de esta hiperrealidad en la que se difuminan las distinciones entre los objetos y sus representaciones, resultan los simulacros.<sup>40</sup> Ya no hay nada que ver en las imágenes, sólo nos provocan fascinación. *Una fascinación que procede de una descarnación. Es la pasión descarnada de una mirada sin objeto, de una mirada sin imagen.*<sup>41</sup>

Esta fascinación nos seduce sin provocar más reflexión, es un cambio en todo nuestro sistema sensorial, es el “éxtasis de la comunicación” que viene a sustituir el “drama de la alineación” por una obscenidad, no de lo oculto a de lo reprimido sino de lo más visible, de lo más visible que lo visible: *La obscenidad de lo que no tiene secreto, de lo que es enteramente soluble en la información y en la comunicación.*<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Jeremy RIFKIN. *La era del acceso .la revolución de la nueva economía.* Barcelona: Paidós, 2000 Pág. 258

Un ejemplo significativo y frecuentemente citado como paradigma de este fenómeno es la cadena de televisión estadounidense MTV, Rifkin dice refiriéndose a ella:

*La televisión y el ciberespacio se han convertido en los lugares donde pasamos la mayor parte de nuestro tiempo, donde creamos gran parte de nuestras historias personales y colectivas.*

*La MTV destruye todo límite, Ha nivelado nuestra amplia escala de experiencias, reduciéndola a una única superficie lúdica, en la que todos los fenómenos existen en forma de puras imágenes, que se suceden a la velocidad del rayo, sin contexto o coherencia aparente. Han saqueado la totalidad de la cultura humana en busca de imágenes que después mezclan para crear una oleada de estímulos visuales cálidos y evocadores, pensados a un tiempo para desorientar y atraer la mirada del espectador...*

*La MTV se compone de experiencias descontextualizadas. Inspira un sentimiento de no conciencia: un dominio intemporal, en el que toda clase de fantasías emergen en la pantalla para desvanecerse una tras otra.*

<sup>40</sup> Jean BAUDRILLARD *El complot del arte.* Barcelona: Ed. Anagrama, 2000. Pág. 18

*Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación como falsa representación, la simulación envuelve todo en el edificio de la representación tomándolo como simulacro.*

*Las fases sucesivas de la imagen serían estas:*

*-es el reflejo de una realidad profunda*

*-enmascara y desnaturaliza una realidad profunda*

*-enmascara al ausencia de realidad profunda*

*-no tiene nada que ver ya con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro*

<sup>41</sup> “Los rituales de la transparencia” BAUDRILLARD.op. cit, 1988. Pág 25

<sup>42</sup> BAUDRILLARD. op. cit, 1988. Pág. 19



*Cualquier imagen, cualquier forma, cualquier parte del cuerpo vista de cerca es un sexo. Lo que adquiere valor sexual es la promiscuidad del detalle, el aumento de zoom.* <sup>43</sup>

En “El complot del arte” Baudrillard dice que al igual que en la pornografía imperante se ha perdido la ilusión del deseo, en el arte contemporáneo se ha perdido el deseo de la ilusión. Según él, la energía de la diferenciación sexual corresponde en el arte a la energía de la disociación de la realidad. En ello radica la duplicidad del arte contemporáneo, en reivindicar la nulidad, la ausencia de significado, en pretender la superficialidad en términos superficiales. <sup>44</sup>

Lo obsceno se plantea dentro del discurso de la visibilidad, como la alternativa posmoderna del vacío, del silencio, de la nada<sup>45</sup>, Baudrillard se pregunta: ¿Qué puede significar la pornografía en un mundo pornografiado por anticipado? ¿Qué oculta ese mundo falsamente transparente? ¿Es otro tipo de inteligencia o una lobotomía definitiva?<sup>46</sup>

El arte moderno ha podido, según Baudrillard, construir una especie de alternativa dramática a la realidad, al traducir la incorporación de la irrealidad en la realidad pero lo que se plantea es una nueva pregunta: ¿Qué puede seguir significando ahora el arte en un mundo hiperrealista, frío, transparente y publicitario?

---

<sup>43</sup> Ibíd. Pág. 37

<sup>44</sup> Baudrillard pone como ejemplo de esta estrategia fatal de la imagen, la obra de Andy Warhol, y también considera que la mayor parte del arte contemporáneo se dedica a apropiarse de la trivialidad, del deshecho, de la modernidad como valor e ideología.

<sup>45</sup> Jean BAUDRILLARD *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1984. .Cap 1: Figuras de la transpolítica: lo obsceno. Pág. 51

*Las cosas visibles no concluyen en la oscuridad y el silencio; se desvanecen en lo más visible que lo visible: la obscenidad.*

<sup>46</sup> Jean BAUDRILLARD op. cit, 2000

## **2.4. La construcción del sujeto en la representación**

Una gran parte de los sujetos que componen esta sociedad han delegado muchas de sus responsabilidades y muchas de sus funciones en figuras de difícil capacidad representativa. Podemos resaltar que uno de los temas centrales tanto de los discursos sobre manifestaciones culturales como del ámbito de la política tradicional, sea el de la representación; se han elaborado desde los años '70 multitud de estudios sobre la representación visual, los productores de imágenes y artefactos abren “en” y “con” sus propias obras la pregunta sobre la representación, así como también, en el ámbito político, se estudian los fenómenos que implican la representación política o se presenta a debate la forma de ejercer la democracia y los mecanismos que la garantizan.

El individuo que compone esta sociedad descrita como sociedad del espectáculo y del consumo, el que a su vez, genera y es generado en la cultura del simulacro y la economía de ficción, es otro punto esencial para dilucidar las coordenadas necesarias para la identificación de posibles situaciones del arte hoy

Existen varios estudios que pueden ayudarnos a entender algunos factores importantes en la formación del sujeto y ahondar en la relación de este con el poder y la representación<sup>47</sup>.

El concepto de sujeto, como modelo de individuo de la especie humana, se trazó culturalmente desde el proyecto moderno (y utópico) de la Ilustración y concluyó en el sujeto freudiano. Este sujeto es una construcción que en sí encierra relaciones de poder entre los sectores básicos, que según Freud, componen nuestra vida síquica. Estos son: el *Yo* el *Superyo* y el *Ello*.

El *Yo*, esa imagen, esa identidad con la que nos reconocemos y nos presentamos en la sociedad, está reglada bajo dos fuerzas tiránicas, una es la del *Superyo*, que cumple el papel de la autoridad que nos juzga y regula conforme a las normas morales e institucionales que debemos acatar. Y el *Ello*, una fuerza magmática, no reglada, que ordena al sujeto desde el inconsciente donde no hay formas establecidas, tan sólo deseo en ebullición. Estas dos fuerzas síquicas se juegan sus relaciones de poder, su dominio y sumisión en el territorio del *Yo*, que se somete tanto a la autoridad de uno, como a los deseos del otro. Según Freud, desde esta situación de pugna y conflicto se construye el sujeto moderno.

Lacan describe en su seminario titulado “*El estadio del espejo*”<sup>48</sup>, como el individuo encuentra su ego como un imaginario, en un espejo (aunque cualquier reflejo serviría) es decir, encerrado en una identificación que es también una alienación. Esta unidad

---

<sup>47</sup> Hal Foster aborda las vicisitudes del sujeto en su reflexión sobre el estado de la posmodernidad. Este autor trata el asunto en el artículo titulado “¿Y qué pasó con la posmodernidad?”, publicado en el libro: *Retorno a lo real*, Madrid: Akal, 2002. En este capítulo sustenta la cuestión de la formación del sujeto en las teorías benjaminianas y lacanianas.

imaginaria del estadio del espejo produce una fantasía retroactiva de un estado previo en el que nuestro cuerpo estaba todavía en trozos, que eran sólo un cuerpo caótico, fragmentario y fluido que a partir de entonces va a acosarnos en los momentos de presión. Nuestro Yo está empeñado en impedir el regreso de este cuerpo en trozos y como resultado de ello se convierte en una armadura contra la otredad interna (la sexualidad, el inconsciente) y en contra del caótico mundo exterior. Lacan describe así al sujeto de su época, es el hombre moderno que se enfrenta a los acontecimientos violentos de mitad del siglo XX y así nos propone una clave fundamental para entender al sujeto paranoide y fascista (blindado y agresivo)

Tanto Barthes como Foucault así como otros postestructuralistas proclamarán el fin del hombre y el fin del autor refiriéndose a ese individuo que Lacan anunciaba y parecen querer hacerlo saltar en esos terribles pedazos o hacerlo diluir en un líquido informe<sup>49</sup>. Y lo hacen en contra del paranoide fascista que prohibía la significación promiscua, la sexualidad, el deseo, los impulsos, la pasión, la jouissance<sup>50</sup>...

Para Debord, en los años '60<sup>51</sup>, el peligro del totalitarismo no era menos peligroso en la forma del poder "espectacular integrado". Y en este panorama el individuo ha sustituido muchas de sus relaciones tradicionales por vínculos con los medios de comunicación, en manos del poder y ante los cuales sólo es posible la contemplación pasiva.

*Cuando la imagen construida y escogida por otro se convierte en la principal relación del individuo con el mundo que antes contemplaba por sí mismo (...) sin dejar tiempo a la reflexión e independientemente a lo que el espectador pueda pensar o comprender.*<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Jacques Lacan *Escritos I*. Mexico: Siglo XX, 1985. Págs. 67-85

<sup>49</sup> Este sería el sentido del discurso de Bataille

<sup>50</sup> Término utilizado por la teoría francesa de aquella época, que podría definirse como un placer no burgués. Barthes define este término en *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 2000

<sup>51</sup> El fascismo de los años '60 no es el mismo que enfrentaba Benjamin, las fuerzas democráticas vencieron a los totalitarismos de los años '20 y '30. Pero el sistema reservaba nuevos peligros para los defensores de derechos y libertades. Y como también advierte Foucault "el principal enemigo es el fascismo en todos nosotros"<sup>51</sup>, quizás conviene también contextualizar esta afirmación que el pensador hace en un momento en el que las experiencias del nazismo estaban aún muy presentes y centraban muchas de las cuestiones que eran tratadas por los grupos de intelectuales europeos, así como los que se vieron obligados a exiliarse en los Estados Unidos y por supuesto por la intelectualidad judía.

<sup>52</sup> DEBORD. op. cit, 1990. Cap X.

*El discurso espectacular calla de lo que es propiamente secreto, todo aquello que no le conviene. De lo que muestra, aísla siempre el entorno, el pasado o las intenciones y las consecuencias.*

*Es pues totalmente ilógico. Dado ya que nadie puede contradecirle, tiene derecho a contradecirse a sí mismo y rectificar su pasado... ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; y la lógica sólo se ha formado socialmente en el diálogo.*

El sujeto que habita este entorno tiene muchas posibilidades de acercarse a lo paranoide, por esta confusión de sus realidades y de su mundo interior que fomenta la relación con unos medios que no participan con nosotros, que nos hablan desde fuera sin atender repuestas y colaboran a que nuestra cotidianidad y nuestra imaginación discurran por caminos diferentes.

En las condiciones de la sociedad posmoderna, surge también otra patología asociada a esta disfuncionalidad de nuestra identidad: la esquizofrenia.

No se trata, por supuesto, de considerar a toda una sociedad enferma, el considerar estas patologías sirve más bien para darnos una idea de los peligros que nos acechan siguiendo la línea de lo establecido hasta el final, llevando hasta el extremismo nuestros perfectamente normales comportamiento sociales y personales.

*En el capitalismo de ficción, el cambio es la ley y el repertorio de identidades la condición de la supervivencia*<sup>53</sup>

Lo que nos acosa es “la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que no hay defensa, no hay posible retirada “. El sujeto esquizofrénico se enfrenta a un estado de terror ante la “demasiada proximidad de todo, la sucia promiscuidad de todo cuanto toca, sitia y penetra sin resistencia; que ya no tiene ningún halo de protección privada, ya no le queda ni su propio cuerpo para protegerse; queda privado de toda escena, abierto a todo a pesar de sí mismo, viviendo en la mayor confusión”.<sup>54</sup>Y no es a la nada o a lo abiertamente oculto a lo que debe enfrentarse sino a esa transparencia y multiplicidad que favorece nuestra cultura donde se pierde lo real como referencia

Nuestros espacios privados dejan de estar regidos por nuestra propia lógica, eso si admitimos que existen espacios diferenciados como privados o públicos, parece como si tendiéramos en cada momento a reinventarnos una nueva personalidad que no conoce la del momento siguiente, personalidades varias que no resultan heterónimos voluntarios que permiten desarrollar varias facetas propias, sino más bien actores contratados de los que se exige en su actuación una perfecta asimilación del personaje que está interpretando, nos contratan en el trabajo, pero también acabamos intercambiados por los juegos sociales en la familia, en la pareja, o en la amistad.

En la complejidad de relaciones que experimenta nuestra sociedad cuesta encontrar formas de representación que no hayan sido secuestradas por intereses particulares del poder.

---

<sup>53</sup> Vicente VERDÚ. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Madrid: Debate, 2005. Pág. 137

<sup>54</sup> BAUDRILLARD op. cit, 1988. En el Capítulo titulado. El éxtasis de la comunicación Pág.10.

Esta idea de la imposibilidad del espejo es una cuestión repetida por Baudrillard en varias obras .Así aparece como una de las ideas centrales de *Cultura y simulacro*.

Surgen iniciativas en este sentido que renuevan nuestras esperanzas en una esfera democrática, pero tenemos también que destacar una imperiosa tendencia hacia la ciega delegación de la voluntad del individuo, su imaginación y su poder de crear representación a fórmulas dadas y fácilmente supervisables.

En palabras de Baudrillard se considera desaparecido el recurso roussoniano del contrato social.<sup>55</sup> Esto implica una orfandad en cuanto a la comunidad que nos hace inevitablemente mucho más dependientes de la manifestación visible del poder, si ya no existe ese pacto inmemorial y adquirido entre los ciudadanos ¿A quién recurriremos?

*El personismo representa, en fin, el nuevo estadio de la vida cooperativa una vez agotada la democracia representativa, fundida la Ilustración, superado el capitalismo de producción, madurado el capitalismo de consumo y luciendo entre los destellos utópicos, románticos, la nueva época del capitalismo de ficción*<sup>56</sup>.

Vicente Verdú parece encontrar un cambio de paradigma en la sicología del sujeto contemporáneo, considera acabado al individuo tal y como se describió en el siglo XX pero precisamente porque el individualismo no concuerda con el nuevo modelo económico del sistema que hemos dado en llamar economía cognitiva, capitalismo del conocimiento o capitalismo de ficción<sup>57</sup>. Este autor considera que nos encontramos en una segunda modernidad (posmodernidad, hipermodernidad, modernidad líquida, etc), de la que destaca, ante todo, sus cualidades sensitiva, sensacionalista y afectiva<sup>58</sup> y en la cual lo más valioso que podemos tener son los vínculos con los otros.

El individualismo es sinónimo de interioridad, mientras que el personismo se reclama con vistas a otro. El individualismo extremo, el superindividualismo y todas sus variaciones han acabado por abrumar la individualización y agobiarla con un régimen redundante. El sujeto se hace egotista y en esa extremada maniobra se ahoga.

*El individualismo, que apareció como ideología y estructura dominante entre los siglos XVIII y XIX, fue creando un hombre abstracto, sin nexos o comunidades naturales, dios soberano en el centro de una libertad sin dirección o medida, cultivando respecto al otro la desconfianza, el cálculo y la vindicación.*<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> BAUDRILLARD. op. cit, 1988. Pág 109

*Ya no hay delegación de voluntad ni de deseo. La pantalla de la comunicación ha roto el espejo de la comunicación. Sólo circulan sombras estadísticas por la pantalla de las encuestas. Ya no hay contrato social: sólo funciona el retorno de la imagen en la pantalla de los medios de comunicación. EL único capital simbólico del ciudadano es el de su desinterés y su miseria política, la misma que gestionan nuestros representantes oficiales.*

<sup>56</sup> VERDÚ. op.cit, 2005. Pág. 138

<sup>57</sup> Estos términos han sido tratados dentro del trabajo en el epígrafe dedicado a la “Globalización económica y economía del conocimiento”.

<sup>58</sup> VERDÚ. op.cit, 2005. Pág. 132

<sup>59</sup> VERDÚ. op.cit. 2005. Pág. 136

Este análisis que empieza a derivarse de los sociólogos contemporáneos parece abrir un panorama renovado ante el estudio de las sociedades de consumo, capaz de vencer el apocalipsis y la desilusión absoluta de finales del siglo XX. Se trata de aceptar la sociedad de consumo no sin crítica pero valorando lo que nuestro nuevo estatus de consumidor tiene para ofrecernos.

Una interpretación sociológica que intenta acercarnos, también, a las estrategias económicas aplicadas al deseo y al placer<sup>60</sup>, así como a la objetivización del sujeto <sup>61</sup>(el sujeto adopta formulaciones tradicionalmente relacionadas con el mundo de las cosas al mismo tiempo que los objetos se personalizan y en cierto modo se subjetivizan, ya que generan en nosotros actitudes propias del trato entre humanos).

Del mismo modo Nestor García Canclini, encuentra una redefinición de la sociedad en el nuevo panorama económico globalizado y afirma que la ciudadanía también se constituye mediante el consumo.

*Ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades.* <sup>62</sup>

En los análisis contemporáneos el concepto de “sujeto” se sustituye por un proceso de subjetivación constante, este cambio de paradigma es favorecido tanto por el propio desarrollo de las condiciones de la individualidad como por la aplicación de metodologías críticas como el feminismo, los estudios postcoloniales y las teorías queer.

Es en este campo interpretativo, el análisis psicológico y otros estudios de orden social económico o visual se mezclan y se compenetrán. Brian Holmes propone el análisis y nombra a la “personalidad flexible”, una subjetividad modelada y canalizada por el capitalismo contemporáneo. Este “ideal-tipo” representa en nuestro tiempo, lo que la figura de la “personalidad autoritaria”

---

<sup>60</sup> Ibíd. Pág 100.

Los seres humanos no se complacen nunca con lo que poseen o lo que consumen porque, como decía Freud, después de que el sujeto haya experimentado en su infancia el goce de tenerlo todo, haber sido omnipotente gracias a las absolutas atenciones de la madre, ¿qué podrá satisfacerlo en su madurez? . Pero la frustración consecutiva ha venido actuando como un eficiente motor con resultado doble: de una parte ha impulsado sin cesar la secuencia consumidora, económicamente productiva; de otra, ha hecho del deseo un bien sostenible, una vivacidad permanente sobre la que se monta la apariencia festiva y fragmentada

<sup>61</sup> Ibíd. Pág. 103

Cruzándose mentalidades y emociones, ha nacido un espacio general donde crece la subjetividad del objeto y la objetividad del sujeto, ambos emitiendo y recibiendo partículas del otro y en proceso, construyendo la criatura híbrida de los sujetos.

Ibíd. Pág. 112

Poseer una buena marca, tener una firma renombrada, parece una necesidad para gentes que se ganan la vida con ello, pero empieza a resultar cierto para casi todo ciudadano del montón que busca hacerse presente a través de los media, a través de los blogs, los podcastings y las mil pantallas.

<sup>62</sup> Nestor GARCÍA CANCLINI *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Mexico: Grijalbo, 1995. Y también: *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999. Pág 19

representó en los análisis de la Escuela de Frankfurt <sup>63</sup> con respecto a las formas de poder. Pero el propio proceso de subjetivación y los modos de relación con el mundo que propicia, generan una situación ambivalente, por un lado lo flexible alude a la exigencia de la lógica de un sistema que mantiene la explotación, pero por el otro lado comparte valores bastante positivos como la espontaneidad, la creatividad, la cooperación, la movilidad, las relaciones entre iguales, el aprecio a la diferencia o la apertura a experimentar el presente.<sup>64</sup>

La personalidad flexible resulta funcionar como “un patrón internalizado y culturalizado de coerción blanda”, una blandura que se combina con la dureza en el ámbito de las formas de trabajo, las guerras, las pateras o prácticas policiales y burocráticas. Estas herencias de un régimen disciplinario junto a los dispositivos propios de una sociedad de control generan lo que Suely Rolnik, desde un análisis de las políticas de subjetivación denomina “identidades de lujo” e “identidades basura”, ambas son “identidades prêt-à-porter”<sup>65</sup> que generan un régimen inestable en un sujeto, pendiente siempre de las tensiones con su entorno, una tensión que genera paradojas, como dice la propia Suely:

*La paradoja en la subjetividad y la crisis que tal paradoja provoca son, de esta manera, constitutivos del proceso de individualización en su constante devenir otro, son sus disparadores. Esto hace de cualquier modo de subjetivización una configuración efímera en equilibrio inestable*<sup>66</sup>.

Otros autores, como Franco Berardi, destacan condiciones del malestar general, de la infelicidad que en unos (identidades de lujo) y en otro (identidades basura) generan los mundos actuales y la necesidad de las drogas en el mantenimiento de estos sistemas<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> A.A.V.V. *La personalidad autoritaria*. Buenos Aires: Proyección, 1965. Podemos encontrar textos de T. W. Adorno, Betty Aron, María Hertz Levinson, William Morrow.

<sup>64</sup> Brian HOLMES. “La personalidad flexible”, 2001 puede encontrarse, junto al resto de sus escritos, en: <http://www.u-tangente.org>, también en. También ha sido recientemente publicada en español en la revista nº7, diciembre 2006.

<sup>65</sup> Suely ROLNIK. “El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia”. Conferencia pronunciada en el evento São Paulo S.A. Situação #1 COPAN, curaduría de Catherine David (São Paulo, 23 a 27 de noviembre de 2002) puede encontrarse en: <http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/1969-3.pdf>

*Acelerada y liberada de su asociación con la resistencia, la potencia de invención es capturada por el capital al servicio de la creación de territorios-estándar para configurar los tipos de subjetividad adecuados a cada nueva esfera que se inventa. Son territorios de existencia homogeneizados cuya formación tiene como principio organizador - principio que se sobrepone al proceso y lo sobrecodifica - la producción de plusvalía. Verdaderas "identidades prêt-à-porter" de fácil asimilación, acompañadas de una poderosa operación de marketing que cabe a los medios fabricar y vehicular de forma de hacer creer que identificarse con esas estúpidas imágenes y consumirlas es imprescindible para conseguir reconfigurar un territorio y, más aún, que este es el canal para pertenecer al disputadísimo territorio de una "subjetividad-lujo". Esto no es poco, pues, fuera de este territorio, se corre el riesgo de muerte social por exclusión, humillación, miseria, cuando no por muerte real; el riesgo de caer en la cloaca de las "subjetividades-basura"*

<sup>66</sup> ROLNIK. Op.cit, 2002

<sup>67</sup> Franco BERARDI, Bifo. *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003. Pág 22-23

## **2.5 El arte y la industria del ocio y el entretenimiento: Cambios en el ámbito de la experiencia estética**

*La experiencia estética se basa en una manifestación continuada de los conflictos en lugar de su abrupta abolición*<sup>68</sup>

A lo largo del tiempo, las manifestaciones artísticas han cumplido con funciones muy diversas y se han concebido con fines muy diferentes. Lo que llamamos “experiencia estética” es un concepto variable, interpretado en diferentes coordenadas según épocas y sistemas sociales y económicos.

Desde la concepción del arte de la época histórica llamada moderna, en el contexto de la Ilustración, la producción artística ha ido ligada a su exhibición pública, exponer al público la pintura y la escultura se concibió desde entonces como una demostración del valor de la democracia, un arte accesible en una sociedad que comparte su cultura. A partir de este momento crece progresivamente la importancia de los espacios e instituciones públicas, los salones y los museos así como también adquiere interés, el público que tiene acceso a esas instalaciones.

Ante la institucionalización de las prácticas artísticas, reaccionan las vanguardias históricas, los movimientos de entreguerras, dada<sup>69</sup>, el constructivismo etc, proponiendo y desproponiendo otras formas de experiencia.

---

*La aceleración de los intercambios informativos ha producido y está produciendo un efecto patológico en la mente humana individual y, con mayor razón, en la colectiva. Los individuos no están en condiciones de elaborar conscientemente la inmensa y creciente masa de información que entra en sus ordenadores, en sus teléfonos portátiles, en sus pantallas de televisión, en sus agendas electrónicas y en sus cabezas.*

*Sin embargo, parece que es indispensable seguir, conocer, valorar, asimilar y elaborar toda esta información si se quiere ser eficiente, competitivo, ganador. La práctica del multitasking (realización simultánea y en paralelo de más de una tarea), la apertura de ventanas de atención hipertextuales o el paso de un contexto a otro para la valoración global de los procesos tienden a deformar las modalidades secuenciales de la elaboración mental. Según Christian Marazzi, economista y autor de *Capitale e linguaggio*, la última generación de operadores económicos padece una auténtica forma de dislexia, una incapacidad de leer una página desde el principio hasta el fin siguiendo un proceso secuencial y una incapacidad de mantener la atención concentrada en el mismo objeto por mucho tiempo. La dislexia se extiende por los comportamientos cognitivos y sociales, hasta hacer casi imposible la prosecución de estrategias lineales.*

<sup>68</sup> Benjamin H. D. BUCHLOH *Formalismo e Historicidad en el Cap.* “Ready-made, objet trouvé, idée reçue”. Madrid: Akal, 2004. Pág. 158.

<sup>69</sup> No podemos explicar el dadaísmo, para hacernos una idea de su vigor creativo citaremos simplemente este breve extracto de Proclamación sin pretensión de Tristan Tzara 1918 en el libro *Dos tres cuatro cinco seis siete manifiestos dada*. Barcelona: Tusquets, 1972

### **MUSICOS ROMPAN SUS INSTRUMENTOS CIEGOS EN EL ESCENARIO**

La JERINGA no es si no para mí entendimiento. escribo porque es natural como orino cuando estoy enfermo

El arte está necesitado de una operación

**Preparen la acción del geyser de nuestra sangre -formación submarina de aviones transcrómicos ,metalesculares y cifrados en el salto de las imágenes CONSOLIDEN LA COSECHA EXACTA DE LOS CÁLCULOS**



Desde entonces se han mantenido en la historia del arte múltiples movimientos que en su esencia cuestionaban las formas artísticas tradicionales y sus formas de exhibición y a los que calificaremos como modernos. Entre estas formas que reaccionan surge la idea de acción, de arte total, se mezclan géneros, se prescinde del objeto en favor de las actitudes, se utilizan nuevas invenciones tecnológicas y sobretodo se proponen nuevas formas de intervención del público.

Inspiradas tanto en los valores democráticos como en otros intereses más particulares como los de las identidades nacionales o locales, el estatus social, los intereses económicos o publicitarios, la tendencia en la historia moderna del arte se ha venido dirigiendo hacia la ampliación cuantitativa del público.

Las manifestaciones menos admisibles de las prácticas de carácter moderno han sido ya normalizadas y nominativizadas y son accesibles al llamado “público en general”. La falta de un objeto de origen, la burla o el ataque ya no son obstáculo y han sido reinterpretados de una forma adecuada a los intereses de la institución y de las nuevas formas de entender la experiencia estética.

La discusión entre las formas de arte elitista, que sólo entienden y disfrutan un grupo privilegiado de “conneseurs” y las manifestaciones artísticas que resultan más familiares a un público cuantitativamente mayor, se convierte en uno de los debates más recurrentes y complicados del proceso democratizador.

Actualmente se da una situación paradójica. Puede que las formas modernas sean interpretadas desde cierto punto de vista, como arte de la élite, a causa de su sofisticación formal, sofisticación y excentricismo justificado en muchos casos por la propia esencia de la experimentación y que encontramos en casi todas las creaciones nuevas o de ruptura, frente a las formas posmodernas que juegan con las nociones especulares que a la sociedad le son cercanas.

Pero también puede observarse el caso inverso: El arte modernista, hijo de las vanguardias y la experimentación, se convierte en la forma más cercana al público pues son obras que todavía conservan ciertas ideas históricas, mantiene el objeto y técnicas familiarizadas con las tradicionales y porque al ser parte ya oficial de la historia, han sido más difundidas entre las clases medias que las reconocen con orgullo como su patrimonio cultural, mientras que las manifestaciones propias de los posmodernismos, sobretodo las que intentan dar de sí los ámbitos de lo artístico o las que juegan en sus márgenes, se enfrentan al rechazo más apasionado.

Las formas de confección posmoderna, caracterizadas entre otros rasgos por la disolución de géneros, no pueden ser tomadas en cuenta sin todo su contexto político-económico y de juegos de lenguaje, que es donde cobran su sentido y su ausencia de sentido.

---

*hipódromo de las garantías inmortales; no hay ninguna importancia no hay transparencia ni aparienciapor encima de los reglamentos de loBello y de su control No es para los abortos que todavía adoran su ombligo*

Es en la tensión provocada por dos formas de estética diferente y en las formas del arte y del no arte, donde podremos, según Rancière<sup>70</sup>, establecer combinaciones de elementos capaces de expresarse por partida doble a partir de su legibilidad y de su ilegibilidad.

La solución democratizadora afronta muchas veces la cuestión de la necesidad de un público masivo, publicitando profusamente las convocatorias a exposiciones, convenciendo de “el bien” que suponen, pero a veces sin poner los medios para ayudar a que el público participe de ese “bien” más que como mero consumidor. El resultado es que las instituciones culturales de todos los órdenes están implicadas en los procesos del espectáculo y la publicidad, consiguiendo que de esto surja un nuevo entendimiento de la experiencia estética. Desde los museos y centros de arte, hasta proyectos asociativos alterculturales, se dedica gran parte de los esfuerzos a realizar publicidad indirecta de sus patrocinadores públicos y privados y las instituciones artísticas pueden difícilmente desvincularse de su componente mercantil en cuanto que los propios valores que las sustenten tampoco son capaces de hacerlo.

El arte como fenómeno de masas, genera nuevos efectos como la movilización de gran número de personas, la creación de puestos de trabajo y nuevas formas de trabajo y la implicación de cuantiosas cantidades de dinero. Impulsa la inversión pública y privada y aglutina todo un mercado a su alrededor de servicios “artísticos”.

Las obras se exhiben y se intercambian entre instituciones, se publicitan para mantener ese deseo de posesión en el público en general y sirven de material especulatorio a las grandes empresas y particulares que obtienen beneficios jugando con los valores de cambio que ellos mismos promueven.

El museo, como institución que preside el escalafón del entramado artístico, y por lo tanto el más considerado de los legitimadores de la obra de arte se presenta desde ese punto de vista como la mejor garantía de las obras y de las otras empresas

---

<sup>70</sup> Esta distinción entre formas modernas y posmodernas recuerda a la propia hecha por Jacques RANCIÈRE *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Arte Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: Bellaterra, 2005,

En esta obra señala como la fuente más productiva del propio arte, la tensión ineludible que se da entre las dos grandes políticas de la estética. Según Rancière, por un lado encontramos el devenir vida en arte, el fin del arte es la construcción de nuevas formas de vida en común y por tanto el arte como realidad aparte debe autosuprimirse para rediseñarse en una zona de indistinción en la que conseguirá una nueva legibilidad política. Esta propuesta de concebir el arte se plasma en algunas de las producciones que trataremos, desde el estudio Acconci, a las experiencias de Ne pas plier, y cierto tipo de acciones desde Beuys hasta Isidoro Valcárcel Medina, entre las que se incluirán ejemplos representativos del que se ha dado en llamar “arte relacional”.

Por otro lado, como segunda propuesta de análisis Rancière cita lo que el denomina “la política de la forma sensible”, las formas de la experiencia estética son en sí mismas la resistencia *el arte hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto*. (pág.33)

Así pues, sus configuraciones y sus formatos sólo pueden ser valorados de manera diferente a la del resto de formas de la experiencia sensible.

artísticas, y en este mismo sentido las consagraciones que genera no se sitúan sólo dentro del ámbito de lo sagrado, sino dentro del sofisticado juego reglado del marketing.

Socialmente el arte adquiere un estatus de bien cultural, de patrimonio cultural y desde este puesto genera unas expectativas entre el público mayoritario que difícilmente serían satisfechas sin una preparación y una educación adecuada. Pero no es esta formación, imprescindible para la decodificación de las obras, la que centra los intereses del momento, sino su exhibición masiva.

Por esta razón, se da prioridad a los triunfos cuantitativos frente a los cualitativos. El éxito de una obra, autor o movimiento respecto al público se mide en la cantidad de visitantes, la participación de esta cantidad de visitantes se celebra sin tener en cuenta las motivaciones de éstos y si ello contribuye a una consolidación del interés general por el arte. Se ofrecen estos bienes culturales sin alentar la reflexión<sup>71</sup> sobre ellos, sin proponer un diálogo con el público que le haga partícipe porque no siempre puede acceder a las herramientas necesarias para participar.

Nunca se había invertido tanto dinero en el arte, pero para la gran mayoría de la sociedad esta aportación se traduce en un aumento de su sentimiento de exclusión ante algo que siguen sin entender por no tener referentes y al mismo tiempo un sentimiento de respeto o incluso de deseo por algo que proporciona status y que constituye parte de sus oferta pública y privada de ocio y entretenimiento. Una especie de área de servicios a la que se les atrae porque el sistema exhibitivo se debe dirigir al número mayor de consumidores y por lo tanto teniendo en cuenta todas las estrategias del espectáculo. En este sentido muchos de los centros artísticos contemporáneos guardan una asombrosa semejanza con centros de otro nombre: centros comerciales, centros de atracciones, zoológicos y áreas de servicio de autopistas. ¿Podríamos llegar a la situación de tener que reconocer a la cultura como parte del área de servicios?

Según estudios de mercado la producción cultural, el ocio, el entretenimiento, las experiencias, la escenificación de la vida y el turismo son la primera fuente de consumo en las sociedades más desarrolladas. Esto indica lo importante que es para el sistema económico este sector que se rige prácticamente con las mismas finalidades que las demás empresas del tercer sector: del sector servicios.

---

<sup>71</sup> Llamo reflexión al conjunto de experiencias que puede potencialmente darse en la obra de arte, esto no quiere decir que la forma del arte sea el vehículo para acceder al discurso intelectual. Este estudio parte de una concepción del arte como forma de conocimiento en sí mismo, conocemos experimentando, conocemos al jugar con las configuraciones de lo sensible, conocemos en la comunicación y conocemos en la participación. Este aspecto del arte se encuentra desarrollado en el epígrafe: “Dar sentido: El arte que crea sentido considerado como una forma más de conocimiento”.

Este destino implicaría la transformación de lo que hemos llamado cultura a una de las formas que tiene esta sociedad, la sociedad que hemos descrito en epígrafes anteriores, para consumir. Se trata de consumo y producción; incluso en el caso de actividades financieramente improductivas nos encontramos con una garantía de que serán económicamente recuperables. Como dice Guattari:

*El ámbito de la integración maquinica ya no se limita únicamente a los lugares de producción, sino que se extiende también a todos los demás tipos de espacios sociales e institucionales*<sup>72</sup>.

Desde la perspectiva del arte como mercado, cualquier análisis sobre sus formas de producción se enmarca sin problemas a través de las herramientas de análisis de mercado tradicionales. El arte oficial está administrado por un sector que denominaremos “mundo del arte” y mantiene sus propias reglas en sintonía con las reglas del sistema general, su hecho diferencial reside más bien en una ambigua distinción de status, que en una verdadera alternativa a las leyes de mercado. Al igual que los fenómenos económicos contemporáneos, este arte se desarrolla en distintos puntos y mantiene unas formulaciones y características internacionalizadas y homogéneas.

Los productos de este arte, al igual que la mercancía informacional de las nuevas economías, deben su valor no sólo al objeto en sí sino a una buena gestión de la información y la comunicación. Así, los mecanismos de difusión y de exhibición de los que se sirve, se convierten en ejes centrales y las cuestiones entorno a la documentación adquiere una importancia que rivaliza con la del propio proceso u obra artística.

Desde la Teoría del arte se constatan ciertos desplazamientos que acaban convergiendo en una concepción ampliada del arte. Rosalind Krauss, refiriéndose a la escultura, anuncia un cambio en la naturaleza del arte en la posmodernidad<sup>73</sup>, considerando un arte concebido desde el punto de vista de la estructura, no del medio y orientado al punto de vista cultural.

El objeto de este arte de nueva naturaleza no es sólo forma física sino todas las posibles relaciones que frente, en y alrededor se generan. Hacer caso al análisis de Krauss, implica tener en cuenta también las posiciones y determinaciones que anteriormente se consideraban ajenas al análisis estético.

---

<sup>72</sup>Felix GUATTARI *El capitalismo mundial integrado. Plan sobre el planeta*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004. Pág 59

<sup>73</sup> Rosalind KRAUSS “La escultura como campo expandido” (1978), en el libro: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

*"La práctica de la posmodernidad no se define en relación con un medio dado sino en relación con las operaciones lógicas en una serie de operaciones culturales."....arte concebido desde el punto de vista de la estructura , no del medio, orientado al punto de vista cultural"*

Si volvemos al objeto de esa industria cultural nos damos cuenta de que la cuestión de la transformación de las formas artísticas puede ser directamente contestada desde el propio análisis de la evolución de las prácticas, pero también desde otras perspectivas, como son las condiciones culturales y las características de la producción y de recepción artística en nuestros días.

El proceso de cambio en la experiencia estética no sólo está influido por el contexto económico sino que también influye en él. Debido a la profunda transformación de los modelos económicos clásicos hacia una forma económica fundada en valores de conocimiento, éstos comparten ineludiblemente problemáticas y formas de análisis desarrolladas para la experiencia estética<sup>74</sup>

Cualquier manifestación artística debe enfrentarse a ciertos factores culturales, mecanismos<sup>75</sup> o dispositivos que aunque recientes ya tienen una evolución en la historia, y transforman paralelamente las formas del arte, de la información, de la literatura, de la música así como las formas de la política de la economía, de la sociología y de las demás ciencias.

Las transformaciones de la forma de experiencia de lo artístico y las condiciones de recepción de la producción, son consideradas por Jose Luis Brea,<sup>76</sup> teniendo en cuenta cinco factores fundamentales como son el asentamiento de la imagen movimiento como forma hegemónica de la imagen, un aumento del movimiento (dinero, mercancía, personas, información...), una disminución de la sociabilidad, la inmaterialización del trabajo y la era del capitalismo cultural electrónico.<sup>77</sup>

En el contexto de este estudio consideraremos los mecanismos que influyen tan determinadamente en la industria cultural y afectan tan poderosamente a la concepción del arte, a partir de los medios de los que este proceso industrializador y espectacularizador se vale.

Proponemos diferenciar entre dos formas mediáticas, que en la práctica se encuentran totalmente entrelazadas y que en ocasiones llegan a identificarse. Por un lado distinguimos la dimensión de “dar sentido” asociada a los medios de difusión masivos y que trata

---

<sup>74</sup> RIFKIN.op.cit, 2000. Pág 22

*Desde el comienzo de la civilización hasta ahora, la cultura a precedido siempre al mercado .La gente creaba comunidades , elaboraba complicados códigos de comportamiento , reproducía significados y valores compartidos y construía la confianza social en la forma de capital social ....La cultura era la fuente de la que manaban las normas de conducta sobre las que se producía el acuerdo comercial. Esas normas eran las que creaban un entorno de confianza dentro del cual se producían el comercio y el intercambio*

<sup>75</sup> Estos factores funcionan como mecanismos, en dos de sus posibles acepciones; como procesos que tiene su propia lógica y por un parentesco con las formas técnicas de reproducción y de comunicación, de naturaleza fundamentalmente técnica y mecánica

<sup>76</sup> Jose Luis BREA “Dispositivos de criticidad”. En el ciclo de conferencias. Al encuentro de la crítica organizadas por AVAM en Centro cultural Conde Duque, 2001

<sup>77</sup> EL capitalismo cultural electrónico se basa, según Brea, fundamentalmente en dos factores:

- a) Nueva economía : el capital y la información están globalizados
- b) Nueva industria de la comunicación, el ocio y la publicidad (Internet). Este nuevo sector industrial es en los años '90 el más importante creador de riqueza y consumo (el consumo cultural supera al de los automóviles, el 20% en USA gasta más del 50% en actividades culturales).

conceptos tales como la reproducción, el acceso y la necesidad de participación, las nuevas relaciones con el público en el ámbito de la difusión se generan a través de formas comunicacionales tradicionales y otras articuladas en los nuevos medios, entre ellas se destaca la importancia de los catálogos y de las páginas Web.

Por otro lado tratamos la posibilidad de “dar lugar” en el contexto de los medios de exhibición masivos y también en los desplazamientos de la idea de exposición a la de intervención.

Ambas características de la producción se generan en convivencia con nuevas formas de política cultural, una renovada concepción del espacio donde se despliega el arte como son los centros de arte y nuevas figuras sobre las que destaca la importancia adquirida por el comisario o curador. La figura del comisario, además, guarda una relación directa con los fenómenos de comunicación, información y marketing, anteriormente descritos pues aparece al mismo tiempo que se da esta transformación y en parte es fruto de ella.

## 2.6 Contextos culturales globalizados: La posmodernidad

La perspectiva cultural que se define en este estudio, se enmarca dentro del concepto de “Posmodernidad”, este término cobró relevancia en el contexto del análisis social en la década de los ochenta aunque antes había sido ya utilizado en relación con prácticas de crítica literaria y en el ámbito de la arquitectura.

Las raíces de este término se encuentran por una parte en el ambiente intelectual francés de posguerra, que se fija en autores modernos como Mallarmé o Nietzsche y en cuestiones estéticas relacionadas con la literatura de autores como Blanchot o Bataille.

Aún reconociendo las influencias fundamentales de teóricos franceses<sup>78</sup> y alemanes<sup>79</sup>, el uso de este concepto ha sido extendido y adaptado de forma destacada por una corriente genuinamente americana. Podemos considerar que se trata de la interpretación que en América se dio de las citadas teorías postestructuralistas y postmarxistas. El francés Jean-Francois Lyotard, ha sido uno de los primeros teóricos de la cultura en utilizar este término en sus escritos entre los cuales destacamos la importancia de su obra “La condición posmoderna”<sup>80</sup>. En este trabajo el autor se refiere a la posmodernidad no como el fin del modernidad sino su estado naciente, un estado que es constante, otra definición del concepto por entonces novedoso que nos ofrece en este libro es la de considerar como condición posmoderna “la incredulidad con respecto a los metarrelatos “y definir el estado respecto a la representación como posmoderno, en aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma.

Una perspectiva, no menos esclarecedora es la que ofrece Frederic Jameson, para el que el posmodernismo es la “*lógica cultural del capitalismo tardío*” Jameson, desde un análisis marxista considera a la producción cultural integrada en la producción de mercancías en general, de forma que las luchas que en el pasado se limitaban a la producción ahora se extienden a los ámbitos culturales.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Una buena muestra de ello es la relevancia que autores como Michel Foucault, Claude Levi-Strauss o Roland Barthes han adquirido en el panorama teórico americano o la de las teorías de Benjamin o Adorno usadas recurrentemente como referencias fundamentales.

<sup>79</sup> Los miembros asociados a la Escuela de Frankfurt y la concepción crítica que desde ella se plantea ante el pensamiento ilustrado.

<sup>80</sup> Jean-Francois LYOTARD *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1998

En su libro *la condición posmoderna* Lyotard, aborda la cuestión de la suerte del pensamiento ilustrado en una época de alta tecnología a nivel global. La principal “metanarración” parece ser esta tendencia ilustrada que ve la legitimación de la ciencia en su capacidad emancipadora. El conocimiento moderno se justifica en relación con grandes narraciones tales como la creación de riqueza o la revolución de los trabajadores, y ya no podemos recurrir a esos discursos. También la ciencia ha perdido su supuesta unidad a favor de múltiples especialidades o disciplinas, con sus respectivos lenguajes. Sólo quedan redes flexibles de juegos de lenguaje, se ha descompuesto el sentido tradicional de conocimiento.

<sup>81</sup> F.JAMESON *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 1991. En este libro el autor expone un informe de la progresión cultural y define el momento económico actual como capitalismo multinacional o tardío, además de describir las anteriores transformaciones del capitalismo de monopolio y del capitalismo competitivo

Geográficamente la posmodernidad parece heredar el internacionalismo de los movimientos de vanguardia frente a los que proclama oponerse, combinado por un enorme interés por todo lo local y “diferente”. Lo cierto es que la posmodernidad se define desde el mundo desarrollado tecnológicamente, y los análisis de los años '90 se centran en la discusión refiriéndose a las sociedades que han compartido el proyecto moderno y que han quedado impregnadas de éste hasta en sus más pequeñas manifestaciones.

Actualmente, una perspectiva sobre la posmodernidad extendida globalmente introduce nuevas problemáticas respecto a su relación con la modernidad, paradojas que incluyen en la posmodernidad a realidades y culturas que no han desarrollado el proyecto moderno y donde no ha habido prácticamente conciencia de modernidad.

La posmodernidad ha sido tratada desde muy diversas perspectivas, en su relación con la modernidad, en su relación con la tecnología, en su relación con los cambios en la economía... y también desde la propia relación consigo misma. En este último campo de investigación encontramos a Hal Foster<sup>82</sup>, que distingue entre una “posmodernidad neoconservadora” y una “posmodernidad crítica” como posturas esenciales del fenómeno.

Definida en términos de estilo, “la posmodernidad neoconservadora”, deriva de la modernidad reducida a su peor imagen formalista y es contestada con una vuelta a lo narrativo, al ornamento, a la figura, al humanismo y al sujeto (el artista como autor por antonomasia), este tipo de tendencia se muestra ajena a toda preocupación social aunque utiliza ciertamente referencias espectacularizadas de lo social.

Por otra, pero entretejida con la anterior, la “posmodernidad crítica” que asume proposiciones del postestructuralismo, como la imposibilidad de seguir considerando al hombre, no sólo como creador original de artefactos únicos, sino también como el sujeto-centro de la representación, es por tanto profundamente antihumanista, tampoco entiende la historia linealmente y genera propuestas que replanteen la representación, es justamente la representación el espacio más importante de discusión y se considera a la misma como una forma de constituir nuevas realidades.

La posmodernidad<sup>83</sup> es la forma que aúna los complejos fenómenos a los que nos enfrentamos. Se define en oposición a la modernidad anterior o cómo redefinición de la modernidad, pero en cualquier caso implica un análisis de los procesos de modernización que marcarán los ejes en los que poder estructurar las concepciones culturales.

La posmodernidad no es un estilo, más bien implica una reestructuración de las fronteras conceptuales y las dicotomías establecidas para expresar el anterior momento histórico. Todo esto está afectando poderosamente a nuestras concepciones de lo

---

<sup>82</sup> Hal FOSTER "Polémicas(post) modernas" en el libro Joseph PIQUÉ (Coord.) *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1998. Págs 249-262

<sup>83</sup> Hal FOSTER (Coord.) *La posmodernidad* y Jean -Francois LYOTARD *La posmodernidad (explicada a los niños)* Barcelona: Gedisa, 1987.



social, de los medios de comunicación, de nuestras casas, del juego de representaciones públicas y políticas, de la acelerada producción de mitos. Sus formas de representación son múltiples (artística, lingüística, política, histórica, económica, psicológica, etc.) y la forma de estudiarlos es igualmente heterogénea y problemática, el análisis de estas representaciones se han convertido en una de las preocupaciones principales de los estudios culturales y de sus prácticas.

En este trabajo nos referiremos de forma diferente al término posmodernidad entendido como entorno o contexto y al término posmodernismos que es como identificamos a ciertos fenómenos culturales concretos que se generan en la posmodernidad.

## 2.7 La imposibilidad e innecesariedad de una definición del arte de hoy.

*Describir como es el alma sería de una investigación en todos los sentidos y totalmente divina, además de larga; pero decir a qué es semejante puede ser el objeto de una investigación humana y más breve.*<sup>84</sup>

*Definir: (del latín “definire”, de “finis”límite) explicar lo que es una cosa con una frase que equivale exactamente en significado a la palabra que designa la cosa. La definición se hace valiéndose de una palabra de significado más amplio que el de la que se trata de definir y restringiendo ese significado con ciertas especificaciones que limitan su aplicación al caso en cuestión*<sup>85</sup>.

Una definición despejada y transparente a la vez que consensuada del concepto “arte” es inexistente. En estos momentos de complejidad máxima en el lenguaje cultural, un término como “arte” inspira tan variadas interpretaciones, que sólo esa cuestión podría anular cualquier otro asunto de inquietud o interés como el que concretamente aquí nos ocupa.

La búsqueda definitoria o definitiva resulta semi-inacabable por varias razones:

a) La situación de las concepciones teóricas, que se ocupaban tradicionalmente de nombrar y analizar las disciplinas catalogadas, ha sido analizada por varios autores que de una u otra manera coinciden en presentarla en una crisis enorme de legitimación.

b) El contexto en el arte tiene lugar es posible encontrar una definición válida, el análisis de las situaciones del arte y de los agentes que lo producen solo nos ayudarán a darnos una perspectivas de lo que significa el arte hoy en relación con estos agentes.

c) Los procesos que tanto las prácticas como la institución artística han tenido que asumir en ciertos marcos de consideración teórica: esto es la redefinición de sus preguntas fundamentales: “¿Quién?, ¿Para quién?, ¿Por qué? y ¿Cómo?”

d) La obsolescencia, un fenómeno propio de la era tecnológica, la desactualización constante y veloz de las tendencias artísticas, que se suceden unas a otras a tal ritmo que poco tiempo queda para su análisis y comprensión.

La imposibilidad coyuntural y analítica no debiera destinarlos al abismo de lo inexistente, que no tengamos teorías fuertes y asentadas para explicarnos el fenómeno no le resta a éste su vitalidad y su realidad.

En el ámbito de este estudio no pretendemos llegar a una definición de arte sino introducir su situación en el contexto reciente y anticipar sus condiciones en el futuro inmediato, por eso, la tarea de aproximación se acometerá a través de las características propias

---

<sup>84</sup> PLATÓN *Fedro o de la belleza*. Madrid: Aguilar, 1989. 246 Pág. 76

<sup>85</sup> *Diccionario de uso del español* María Moliner. Madrid: Ed. Gredos, 1991. Definición de definir

del hecho artístico en sus formas y sus posmodernismos haciendo un brevísimo repaso de cuales son y como se originan las nuevas formas de creación.

e) Convivencia de muy distintos puntos de vista dependiendo de la situación social o laboral en la que se sitúa el agente que define el concepto<sup>86</sup>

Desde las concepciones teóricas de los saberes que conforman lo cultural hay algunos ejemplos de intelectuales que se reconocen incapaces para hallar una definición y se declaran dependientes de una autodefinición constante muchas veces en una especie de loop metalingüístico. Por ejemplo, el filósofo Martín Heidegger declaró a finales del siglo XX no tener una respuesta a la cuestión sobre el arte y consideraba que esta pregunta afectaba sobretudo a las concepciones teóricas, las cuales, según él se encontraban en una situación ellas mismas, demasiado fragmentada como par ofrecer respuestas unívocas<sup>87</sup>.

Otro ejemplo que apunta en la misma dirección, se refleja en las propias palabras de Theodor Adorno, recogidas en su teoría estética:

*El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas, su concepto no puede definirse.*<sup>88</sup>

Desde un punto de vista social, el arte es para muchos una manifestación de sus valores culturales, así como una pieza material a observar cuando se acercan a los centros destinados a ese fin (museos, ferias, galerías, eventos...) Pero no sería justo atenernos sencillamente a considerar el arte de hoy como lo que las instituciones (oficiales y alternativas), nos proponen como arte de hoy. Por

---

<sup>86</sup>Estos puntos no responden a fundamentos científicos, sino más bien se desprenden de la simple observación de la cotidianidad artística, asumiendo ciertos riesgos derivados de la heterogeneidad de posiciones que a veces parecen versiones contraproducentes.

Véase, por ejemplo: Hal FOSTER. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal, 2004. cap. Este funeral es por el cadáver equivocado. Pág. 125.

*Según Danto, Warhol perfeccionó la pregunta duchampiana de ¿qué es el arte? Y así, intencionadamente o no introdujo al arte en la autoconciencia filosófica. Pero con el mismo motivo el arte ya no tenía ningún trabajo filosófico que hacer: su rationale esencial desapareció y en adelante podía hacer cualquier cosa: para ser evaluado, en todo caso por el crítico-filósofo según su grado de interés filosófico (vemos, pues a quién se privilegia en este análisis). Este “fin del arte” se presenta como benignamente liberal, el arte es pluralista, su práctica pragmática y su campo multicultural, pero esta posición es también no tan benignamente neoliberal, en el sentido de que su relativismo es lo que las normas del mercado quieren.*

<sup>87</sup> Martín HEIDEGGER “Entrevista del Spiegel” ed. Ramón Rodríguez. Madrid: Tecnos, 1989.

Heidegger: \_ La gran pregunta es esta ¿Dónde está el arte? ¿Cuál es su lugar?

Spiegel: \_ Bien, pero usted exige del arte algo que ya no exige del pensamiento

H \_ Yo no exijo nada del arte. Tan sólo digo que hay que preguntar qué lugar ocupa.

S \_ Y si el arte no sabe cuál es su lugar ¿Por eso es destructivo?

H \_ Bien, táchelo. Pero querría dejar claro que no veo en qué sentido el arte moderno puede dar una orientación que sobretudo, sigue siendo oscuro donde ve él lo más propio del arte o por lo menos donde lo busca.

<sup>88</sup> Theodor. W. ADORNO. *Teoría estética*. Madrid: Taurus ed., 1980. Pág. 11

eso haremos un pequeño estudio de cuales son las formas en las que estas consideraciones se legitiman y se distinguen entre otras manifestaciones humanas como arte.

Generalmente también se le presupone al arte una clara justificación tanto histórica como ontológica, aunque, a la hora de la verdad esta justificación implica emprender un camino lleno de dificultades hacia una explicación o definición concreta, clara o estable tanto del concepto arte como en general de los “valores culturales”.

Para otro grupo, no menos considerable, formado por los que entienden, deciden o poseen arte, la definición del concepto arte no deja de ser problemática; pues si bien no pueden negar la evidencia de su existencia también les resulta imposible delimitar sus términos sin caer en reduccionismos y omisiones. A este grupo de poder es al que más convienen las definiciones ajustadas a intereses personales que faciliten manipulaciones y monopolios, así como una estabilidad que anime las inversiones y mantenga al mercado. Pero aún así, se encuentran obligados a enfrentarse a la inestabilidad de las fronteras del arte.

Desde las prácticas se suele valorar el arte como la forma de entender y reaccionar ante lo que encontramos, como un todo de relaciones y comportamientos que abre las puertas a un camino muy plural. Algunos autores no encuentran una aclaración para lo que producen al margen de la experiencia de la propia obra, otros no consideran necesaria esa búsqueda, algunos lo explicarán simplemente como la actividad que realizan y la actitud que implica, muchos se remitirán a elaboraciones propias de teorías estéticas o asumirán las que consideran más cercanas o beneficiosas.

Lo que está claro es que en el concepto arte podemos encontrar múltiples versiones y a veces mucho más o mucho menos de lo que a uno le gustaría que fuera. Ninguna de estas perspectivas que se citan a modo de ejemplo de la variada gama, se excluyen entre sí y si han sido diseccionadas de esta forma es sólo con la esperanza de que contribuyan a aproximarnos a ese panorama tan dinámico como heterogéneo en el que se sitúa el asunto.

Por otra parte todo es relativo pero no opaco y existen múltiples dimensiones ordenadoras, que diferentes intelectuales han dado a lo largo de los periodos históricos, teóricos, filosóficos y críticos (produciendo siempre respuestas repletas de nuevas preguntas.).<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Un buen ejemplo para este tipo de intentos es el abordado por Umberto ECO en *La definición del arte*. Barcelona: Martinez Roca Ed. 1972.

En este libro a través de los varios ensayos dedicados a cuestiones concretas Eco diferencia entre una primera parte de estudios históricos y teóricos, en los que trata la estética desde el medievalismo y una segunda parte sobre el concepto de forma en las poéticas contemporáneas, en las que aplica los conceptos anteriormente especificados a prácticas como son la música contemporánea, el cine, la literatura, o el arte, y finalmente una tercera parte en la que plantea justamente los problemas de método y la investigación interdisciplinar.

### 2.7.1 Las últimas muertes del arte hoy: Cambios en los parámetros del conocimiento

*Jugar con el Apocalipsis es una parte integral de la filosofía social posmoderna*<sup>90</sup>

El arte ha sido declarado muerto muchas veces y al igual que a los otros saberes heredados se le dedican cientos de páginas de funeral. Le han acompañado en su muerte Dios, la historia, la cultura, el autor, lo social o el hombre.

Hemos sufrido ya otros grandes resquebrajamientos en los sistemas de saber, ejemplos destacados pueden considerarse la reforma religiosa que se extendió por centroeuropa entre el siglo XV y XVI<sup>91</sup> o el caso de la Ilustración. En ambas ocasiones se modificó sustancialmente la forma de entender y explicar el mundo. Sería interminable el análisis de los movimientos y las crisis históricas que han centrado parte de su mensaje en marcar una línea a partir de la cual determinada forma de pensamiento ya no tendría lugar como tal.

La muerte, los asesinatos morbosos y las enfermedades constituyen temas inexcusables en una gran cantidad de ensayos, conversaciones, libros, cursos o conferencias, y mucho más aún cuando se trata como ésta de una muerte anunciada y sobretodo enunciativa; una desaparición ante la que el drama de la verdadera pena se convierta en una obra maestra.<sup>92</sup>

No sólo la teoría o la crítica se sustentan de esta muerte, las prácticas artísticas multiplican sus nuevas y novísimas estrategias cada vez más aceleradamente y una de sus temáticas más recurrente suele ser justamente la de su propia desaparición. La situación del arte después de su hipotética muerte se convierte también en una fuerza que da vida a estrategias creativas que se recrean describiendo nuevas concepciones posibles, repitiéndose a veces insistentemente el trauma de lo que les ha pasado o abriendo caminos de vuelta.

En sí este espíritu funerario despierta inevitablemente lo religioso, lo mítico, porque: ¿Qué mito puede haber mayor que la muerte?

Autores y críticos culturales como Theodor Adorno o Guy Debord consideraron el fin del arte en un sentido revolucionario, ambos proyectaron en el análisis del arte contemporáneo la contradicción entre los posibles usos de las fuerzas productivas y la lógica de autovaloración ejercida por el capital.

---

<sup>90</sup> Klaus SCHERPE, Dramatización y desdramatización del fin: La conciencia apocalíptica en la modernidad y la posmodernidad. Artículo que encontramos en la recopilación que Joseph PIQUÉ hace bajo el título *Modernidad y posmodernidad* Madrid: Ed. Alianza, 1998

<sup>91</sup> Según los Cuadernos de Historia 16 nº 28 “La reforma de Europa” Teofanes Egido. Madrid, 1995

Luteranos, Calvinistas, Ortodoxos, Anglicanos o Anabaptistas fueron sectas surgidas de reformas del catolicismo que cambiaron radicalmente el escenario espiritual europeo.

<sup>92</sup> Aunque hay que tener cuidado también y siguiendo a Shakespeare entender que “ las tragedias se repiten en farsas “

Ambos posicionamientos resultaron representar conclusiones opuestas a la hora de entender y de defender en qué debían convertirse las prácticas creativas.

Debord defendía un arte capaz de mantener su función crítica gracias a su propia disolución, lo que suponía la negación de un espacio autónomo para el arte, que no debía permitirse una separación de los otros aspectos de la vida.

Adorno en cambio, pensaba que esta función sólo se garantizaba en la separación y autonomía del arte moderno, y siguiendo esta tesis llega a considerar el agotamiento del arte y a no entender el valor de otras prácticas contemporáneas acusándolas de estar de acuerdo con el orden de cosas, de falta de talento y de ser incapaces de provocar la sublimación<sup>93</sup>

También Jacques Rancière distingue estas dos posibilidades del arte sin aceptar necesariamente la hipótesis de la ruptura radical con lo que hasta el momento hemos denominado con ese nombre.

Según él, por un lado se da un proyecto de la revolución estética en que el arte se reconvierte en una forma de vida y suprime su diferencia como arte. Y, por el otro lado, existe lo que él llama “la representación rebelde de la obra”<sup>94</sup> que requiere de la separación entre la forma artística y las otras formas de vida, y que resulta posible gracias a la contradicción interna intrínseca a una forma dada

Lo que a este autor le preocupa en la actualidad y que Debord, Adorno y muchos otros contribuyeron a constituir, es la dimensión política que se da en el campo de la estética, la tensión entre dos políticas opuestas:

*Entre la lógica del arte que se convierte en Vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto*<sup>95</sup>.

Al margen de las herencias y demás ventajas que se puedan conseguir de la muerte del arte, tras esta negación siempre parece encontrarse la afirmación del fin de un periodo histórico y la crisis de las explicaciones que teníamos preparadas para entender el mundo.

En relación con las teorías sobre crisis del conocimiento que puedan ayudar a entender el campo en el que nos encontramos con el mundo del arte hoy convendría tener en cuenta varias reflexiones que analizan los porqués y las características de este cambio sufrido por nuestro conocimiento en la edad contemporánea y su relación con la definición del concepto de arte

---

<sup>93</sup> Por ejemplo, Adorno criticaba a los manifestantes de Mayo del 68 su gusto por el Jazz y no por Beethoven

<sup>94</sup> Jacques RANCIÈRE. *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Pág. 27

<sup>95</sup> Ibíd. Pág. 39. Esta idea está razonada en el primer capítulo Págs. 13-36

Las dos primeras teorías que vamos a tratar a este respecto se pueden enmarcar esencialmente en el panorama del pensamiento francés de mediados del siglo XX y que tienen como uno de sus referentes fundamentales, los acontecimientos de mediados de los '60, podría decirse que surgen en un contexto ambiguo, que no puede ser ortodoxamente clasificado ni en el campo de la filosofía, ni de la antropología ni de la historia, pero que replantea cuestiones relacionadas con todas estas disciplinas.

Trataremos la imposibilidad de los metarrelatos ante el cambio sufrido en el estado del saber (de los saberes) originado en la nueva era tecnológica e informacional que Lyotard denuncia en su libro “La condición posmoderna.”

En el mismo sentido que indica Lyotard abordaremos la teoría de cortes metodológicos que trata Foucault, para el cual, mientras que en un pasado era posible observar cómo la estructura del conocimiento reflejaba la estructura de la sociedad que lo producía, el posmodernismo niega la estructura tanto en el conocimiento como en la sociedad.

Estas teorías se complementan con una visión más centrada en el campo de la filosofía de tradición alemana como es la perspectiva de Gadamer, que como las anteriores comparte la idea de fin de arte preconizada por Hegel pero aborda la cuestión del arte contemporáneo desde una perspectiva antropológica poco rupturista, proponiendo unas constantes que justifican la unidad que el arte mantiene a través de procesos de transmisión y traducción y que constituyen las tres bases antropológicas de la experiencia artística: la fiesta, el símbolo y el juego.

Coincidiendo en parte en la idea de “juego”, Jacques Rancière propone una interpretación del arte y sus relaciones culturales y políticas no desde el punto de vista de la modernidad y sus transformaciones en la posmodernidad sino considerando el sentido del arte como una determinada “división de lo sensible”, esto es una distribución del espacio material y simbólico.

## 2.7.2 Fin de los metarrelatos

*La cuestión del saber en la era de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno*<sup>96</sup>

Jean François Lyotard entiende el posmodernismo no como el fin del modernismo sino su estado naciente, un estado que es constante, lo posmoderno es aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma, la incredulidad con respecto a los metarrelatos<sup>97</sup>, enunciando el fracaso de las “grands récits” que legitimaban el conocimiento hasta los años cincuenta a consecuencia del impacto que en el conocimiento produce la transformación tecnológica.

Lyotard en su libro “La condición posmoderna” trata el concepto de la posmodernidad encerrada en sí misma y plantea la propia muerte de la representación

*Este estudio tiene por objeto la condición de saber en las sociedades más desarrolladas. Se ha decidido llamar a esta condición posmoderna. El término está en uso en el continente americano, en pluma de sociólogos y críticos .designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del s.XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos.*<sup>98</sup>

El autor reflexiona sobre lo que el considera conocimiento científico y conocimiento narrativo. Ambos parecen incapaces de legitimarse ni entre ellos ni a sí mismos, entrando así en una incertidumbre y discontinuidad .Según él, desde Auschwitz<sup>99</sup> parece haberse iniciado una era en la que han expirado las garantías ofrecidas por los sistemas metafísicos occidentales.

*No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables*<sup>100</sup>

Así podemos considerar que el cambio esencial es en la forma en la que el conocimiento se legitima, es el cambio que han sufrido los saberes científicos y narrativos, con el nacimiento de la sociedad posindustrial. Los relatos emancipatorios de la razón y la libertad

---

<sup>96</sup> Jean-Francois LYOTARD *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1998 Pág. 24

<sup>97</sup> Lyotard considera que la emancipación ciudadana, la realización del espíritu y la sociedad sin clases fueron los relatos que movieron los saberes de la edad moderna.

<sup>98</sup> Ibíd. Pág. 9

<sup>99</sup> Jean -Francois LYOTARD *La posmodernidad (explicada a los niños)* Barcelona: Gedisa, 1996 Pág. 30

*Mi argumento es que el proyecto moderno no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido "liquidado" .Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolo de ello."Auschwitz" puede ser tomado como un nombre paradigmático para la "no realización " trágica de la modernidad.*

<sup>100</sup>Ibíd. Pág. 10



que, a diferencia de los mitos<sup>101</sup>, no buscaban su legitimación por su origen sino en su desarrollo futuro, en su proyecto, ya no son capaces de legitimar el saber (los saberes).

Esta problemática de la legitimación del saber científico y el narrativo es la que centra el cuerpo de la obra de Lyotard, que considera que ello comporta serios problemas que debemos de afrontar si no queremos aceptar la simple justificación del saber por el dominio de poder, o por las necesidades de ese poder. Lyotard plantea el problema de la legitimación en el saber científico, teniendo en cuenta que es éste el más crucial para la dominación tecnológica y económica y expresa el temor de que este conocimiento utilizado y dirigido sea el único posible en un *mundo maquinal*<sup>102</sup>, que sea el fin de la formación humanística y que el saber ya no implique formación personal o espiritual.

*El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos para ser cambiado... y en esta forma de mercancía informacional indispensable para la potencia productiva el saber ya es el más importante envite en la competición mundial por el poder*<sup>103</sup>.

El criterio de operatividad al que la sociedad de la eficacia es el tecnológico, y como Lyotard escribe<sup>104</sup> no se trata del criterio adecuado para discernir cuestiones morales, para juzgar la verdad o la justicia, porque *¿Podemos medir el conocimiento en bits?*<sup>105</sup>

Frente a este desafío del conocimiento actual Lyotard defiende nuevos marcos locales de legitimación, uno de ellos es lo que él llama paralogismo, que consiste en la búsqueda de paradojas, en el disenso y la invención, entiende así una actitud positiva posmoderna, como búsqueda de microrracionalidades que se enfrenten a la poderosa racionalidad del capitalismo o del totalitarismo.

Lyotard se acerca mucho a una visión “vanguardista” del arte cuando nos invita a salir al encuentro de otros lenguajes que expresen lo que no pueden, los que ya tenemos, y nos desafía a seguir manteniendo una posición resistente, a conservarnos en la multiplicidad, en lo sublime (que tanta relación y antagonismo mantiene con lo bello), y en lo inabarcable.

---

<sup>101</sup> LYOTARD op.cit, 1996 Pág. 61

*Estos relatos no son mitos en el sentido de fábula sino relatos de emancipación. Es cierto que igual que los mitos su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las ética, las maneras de pensar, simbolismos. Pero, a diferencia de los mitos no busca la referida legitimidad en un acto originario fundacional(o fundantes), sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una idea a realizar. Esta idea posee un valor legitimante(o legitimatorio) porque es universal. Da a la modernidad su modo característico: el proyecto, es decir, la voluntad orientada hacia un fin.*

<sup>102</sup> Ibíd. Pág. 15.

*Se puede establecer la previsión de que todo lo que en el saber constituido no es traducible a cantidades de información será dejado de lado, y que la orientación de las nuevas investigaciones se subordinará a la condición de traducibilidad de los eventuales resultados a un lenguaje de máquina.*

<sup>103</sup> LYOTARD op.cit, 1998. Pág. 16.

<sup>104</sup> LYOTARD op.cit, 1996. Pág. 11

<sup>105</sup> Ibíd. Pág. 17

Se desprende de la obra del filósofo una defensa del valor de experimentación, en cierto modo adoptando la estética kantiana de lo *sublime*, ese *sublime* romántico que se caracteriza por la disolución de reglas y se relaciona con la incertidumbre y con lo contradictorio:

*Lo sublime que supone la finalidad de una no finalidad y el placer de un desplacer (...). Lo que aquí se descubre es no sólo el alcance infinito de las ideas, alcance incommensurable respecto de toda presentación, sino además el destino del sujeto, "nuestro destino", que consiste en suministrar una representación para lo impresentable y, por lo tanto, cuando se trata de las ideas, sobrepasar todo aquello que pueda presentarse*<sup>106</sup>

Esta vuelta hacia la sublimidad kantiana, como búsqueda también de una teoría de lo irrepresentable, sitúa la teoría de Lyotard en una cierta paradoja, al acercarle a posturas del alto modernismo vanguardista contra el que él mismo arremete en su confrontación con Habermas.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Jean François LYOTARD *El entusiasmo, Crítica kantiana de la historia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987. Pág. 70

El estudio sirvió de base a una exposición ofrecida el 27 de abril de 1981 en el Centro de investigaciones filosóficas. (creado por Philippe Lecoue-Labarthe y Jen-Luc Nancy 1980-1984)

<sup>107</sup> Esta es una de las anotaciones que Frédéric Jameson hace de la posición de Lyotard en el Prefacio para *La condición posmoderna*.

### 2.7.3 Cortes epistemológicos

Para Foucault, como para Lyotard, el conocimiento tal y como lo habíamos entendido tampoco existe ya. Ese cambio que experimentamos en lo que hemos dado en llamar posmodernidad, es por tanto un problema epistemológico.

Mientras que tradicionalmente era posible observar cómo la estructura del conocimiento reflejaba la de la sociedad que lo producía, la posmodernidad parece negar esa estructura, tanto en el conocimiento, como en la sociedad.

La modernidad aceptó que existiese una progresión lineal de conceptos, que se podrían investigar bajo las reglas de causa y efectos. Frente a esto, Foucault sostiene, apoyándose en Nietzsche, que ya no es posible esa lógica de la historia y que verdaderamente lo que se puede investigar es la genealogía<sup>108</sup>

Para explicarnos lo fundamental del cambio epistemológico que se ha dado en nuestro conocimiento Foucault se remonta al inicio de lo que él califica como época clásica.

El planteamiento de Foucault distingue dos grandes epistemes en el pensamiento occidental: El pensamiento clásico y el pensamiento moderno que se desarrolla a partir del S.XIX y que tiene al hombre como objeto y como sujeto central de su estudio. Según Foucault, esta última forma de conocimiento también ha dejado de ser la adecuada a nuestra civilización actual.

A principios del s.XVII el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de semejanza, del nuevo parentesco entre semejanza e ilusión surgen juegos con poderes de encantamiento. Entre las modificaciones que de este fenómeno se desencadenan, se encuentra la sustitución de la jerarquía analógica por el análisis, el juego de similitudes que era infinito ahora está completamente enumerado bajo la forma de un inventario exhaustivo, o de un poner en categorías que articula en su totalidad el dominio estudiado. La enumeración completa y la posibilidad de asignar en cada punto el paso necesario al siguiente permite un conocimiento absolutamente cierto de las identidades y de las diferencias.

Así pues, la actividad del espíritu no consistirá ya en relacionar las cosas entre sí a partir de la búsqueda de todo aquello que puede revelarse en ellas como un parentesco, una pertenencia y una naturaleza secretamente compartida, sino por el contrario en discernir, es decir, en establecer las identidades y después la necesidad del paso a todos los grados que se alejan. Ya que conocer es discernir se separan la historia y la ciencia.

---

<sup>108</sup>Para profundizar en este tema, véase Michel FOUCAULT. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 1988

En la 2º mitad s. XVII existe el *mecanismo*, y un esfuerzo en la matematización de lo empírico....pero lo fundamental en la *episteme* clásica, no es el éxito o fracaso del mecanismo, ni el derecho o la imposibilidad de matematizar la naturaleza sino una relación entre la *mathesis* que, hasta finales del s. XVIII, permanece constante e inalterada. Esta relación presenta dos características esenciales:

1. Las relaciones entre los seres se pensarán bajo la forma del orden y la medida (y siempre se pueden remitir los problemas de la medida a los del orden) de manera que la relación de la mathesis con el conocimiento se da como posibilidad de establecer entre las cosas, aún las no mesurables una sucesión ordenada :(*establecer una matemática de los órdenes cualitativos. Leibniz.*)
- 2 .Aparición de nuevos dominios empíricos que hasta entonces no habían estado definidos.

Surge la Lingüística de la Gramática general, que se ocupa del orden en el dominio de las palabras.

Surge la Biología de la Historia natural, que es la ciencia que estudia el orden en el dominio de los seres.

Y surge la economía del Análisis de las riquezas, que es la ciencia que se ocupa del orden en el dominio de las necesidades.

Lo que diferencia a estas nuevas disciplinas es que su instrumento no es el método algebraico sino el sistema de signos.

*A partir del momento en que nos hemos dado cuenta de que, todo conocimiento humano, toda existencia humana, toda vida humana y quizás toda herencia biológica del hombre están situadas dentro de estructuras, es decir, dentro de un conjunto formal de elementos que obedecen a relaciones que pueden ser descritas por cualquiera, el hombre, deja de ser el sujeto de sí mismo, de ser a la vez, sujeto y objeto. Se descubre que lo que hace posible al hombre en el fondo es un conjunto de estructuras que, ciertamente pueden pensar, describir, pero de las que la conciencia soberana ya no es sujeto. Esta reducción del hombre a las estructuras que le circundan es característica del pensamiento contemporáneo en el que, por lo tanto, la ambigüedad del hombre, en cuanto a sujeto y objeto actualmente ya no parece ser una hipótesis fecunda, un tema de investigación fecundo.*<sup>109</sup>

Foucault lleva hasta sus últimas consecuencias su teoría del corte epistemológico que transfigura el pensamiento contemporáneo, y esto le lleva afirmar incluso la caducidad del hombre. Para él no sólo se está derrumbando la episteme moderna, sino que su objeto, el hombre, ya está muerto .No se trata de decir que el hombre haya desaparecido como especie claro, sino que ya no sirve de objeto de estudio de las ciencias humanas, que es el ámbito en el que Foucault sitúa sus estudios rechazando al mismo tiempo cualquier forma de humanismo.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Entrevista realizada a Michel FOUCAULT por Paolo CARUSO en *Conversaciones con Levi -Strauss, Foucault y Lacan*. Barcelona: Anagrama ,1969

<sup>110</sup> Me remito para la explicación de este rechazo feroz a la entrevista anteriormente citada, y en la que Foucault arremete bastante impulsivamente contra la creencia de formas de humanismo posmodernas, en este mismo sentido enmarcaría yo su consideración sobre el pensamiento de Habermas y su teoría de un proyecto de modernidad aún inacabado, que Foucault critica de igual manera.

*“El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento .Y quizás el próximo fin .Si las actuales disposiciones desaparecieran tal como aparecieron si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos como mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a finales del s.XVII el suelo del pensamiento clásico , entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena”<sup>111</sup>*

Foucault se mantiene escéptico frente a los términos tradicionales de la filosofía como razón, o verdad<sup>112</sup>, deja de pensar en los valores universales y en la idea lineal historia. Y le lleva a aceptar discontinuidades respecto de la historia del pensamiento:

*La discontinuidad, el hecho de que en unos cuantos años quizás una cultura deje de pensar como lo había hecho hasta entonces y se ponga a pensar en otra cosa y de manera diferente se abre sobre una erosión del exterior sobre ese espacio que para el pensamiento está al otro lado, y sobre el cual no ha dejado de pensar desde su origen. Llevado al límite el problema que se plantea es el de las relaciones entre el pensamiento y la cultura <sup>113</sup>*

La aportación de Foucault se mantiene dentro del análisis del lenguaje, es el propio discurso el que se ha convertido en objeto del lenguaje.

Así, en lo que Foucault denomina “época clásica” el lenguaje era discreto y soberano, soberano porque representaba al pensamiento, y discreto en cuanto “invisible”<sup>114</sup>, esto es que el lenguaje representa al pensamiento como éste se representa a sí mismo.

Representar en este sentido no quiere decir para Foucault traducir, sino proporcionar una versión visible, fabricar un doble material que sea capaz de reproducir sobre la vertiente externa del cuerpo el pensamiento en toda su exactitud; es oír.

El lenguaje clásico no existe sino que funciona, el texto primero se borra y con él todo el fondo inextinguible de las palabras cuyo ser mudo estaba inscrito en las cosas, lo único que permanece es la representación que se desarrolla en los signos verbales que la manifiestan y que se convierte con ello en discurso.

---

<sup>111</sup> Michel FOUCAULT Las palabras y las cosas Una arqueología de las ciencias humanas. Madrid: ed siglo XXI, 1968. Pág. 375

<sup>112</sup> Sobre estos asuntos Foucault escribe:

*Voluntad de verdad? sí, sin duda , pero a qué precio? ¿Cuáles son sus máscaras ? ¿Qué exigencias políticas se disimulan bajo esta pretensión tan digna?*

*Lo que nos amenaza tanto como lo que nos es útil , no es tanto la razón como las diversas formas de racionalidad , una acumulación acelerada de dispositivos racionales*

La racionalidad de lo abominable es un hecho de la historia contemporánea. Pero lo irracional no adquiere por eso derechos imprescriptibles.

<sup>113</sup> FOUCAULT op. cit, 1968. Pág 57

<sup>114</sup> Según Foucault en el lenguaje clásico estás cogido en la red y la trama misma que desarrolla. No es un efecto exterior al pensamiento, sino pensamiento en sí mismo, y por ello se hace invisible, discreto:

*Las palabras no forman la más mínima película que duplique el pensamiento por el lado de la fachada; lo recuerdan o indican, pero siempre desde el interior, entre todas esas representaciones que representan otras.*

Desde entonces el texto deja de formar parte de los signos y de las formas de la verdad; el lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, ni la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos

La verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida, pertenece a las palabras traducirla, si pueden; ya no tienen derecho a ser su marca.

*Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista: la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso. La escritura y las cosas ya no se asemejan (...) Don Quijote es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar al infinito con los signos y las similitudes*<sup>115</sup>

Así explica Blanchot la perspectiva de Foucault sobre el lenguaje : un lenguaje al que no se interroga como si dijera algo sin decirlo, como si fuera algo retenido en sí mismo, no se trata de hacer surgir el gran propósito enigmático que se oculta bajo estos signos. Se le pregunta cómo funciona, que representaciones designa, qué elementos recorta y descuenta, cómo se analiza y compone, que juego de sustituciones le permite asegurar su papel de representación.<sup>116</sup>

Y esto se plasma aún más efectivamente en su análisis sobre la representación propia del signo.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> FOUCAULT op. cit, 1968. Págs. 54-55

<sup>116</sup> Maurice BLANCHOT *Michel Foucault Tal Como Yo Lo Imagino* Valencia: pre-textos 1993

<sup>117</sup> FOUCAULT op. cit, 1968.

Según Foucault explica, el término "Signo" tienen muchos significados y todos ellos responden a la idea general de una cosa que indica otra :

1) Indicio, síntoma. Las obras de arte, la actividad artística son signos que revelan el pensamiento del artista y las tendencias de la sociedad y la época. el signo predecesor, pródomo, es el indicio de una presencia futura y próxima de cualquier cosa que no se haya manifestado todavía.

2) Gesto de la mano para llamar , indicar o expresar cualquier cosa

3) Conjunto compuesto de un significante y un significado. Es el significado de "signo" para la filosofía , la psicología y la lingüística : un fenómeno no perceptible por los sentidos , el significante , es emitido de manera intencionada por alguien, el emisor , para ser recibido por otro, el receptor, que le dará un sentido y lo interpretará suponiéndole la intención de decir algo , el significado según un código convencional.

Se diferencia de símbolo en que el significante no se parece al significado y no tiene con él ninguna contigüidad afectiva. Tampoco es la representación figurativa de lo significado .significar tampoco es sugerir o provocar una imagen mental de algo. La única condición exigible de un hecho material para convertirse en significante es que pueda ser percibido y bien distinguido por los que lo reciban, pero los signos suelen ser visuales o auditivos.

La utilización del signo permite comunicar sin que esté presente el objeto del que se quiere comunicar algo De este modo puede pensarse a la vez , una idea abstracta , un ser fuera de los límites de nuestros sentidos , un objeto ausente, pasado, futuro, imaginario...

El signo interesa a la estética en dos sentidos, las representaciones tomadas como signos pueden ser objetos estéticos (caligrafía) y el significado de las palabras del lenguaje y su sonoridad interesan al arte literario.

Una obra de arte con intención significativa o que contiene cierta cantidad de signos se sitúa entre dos planos diferentes: su plano sensible y su contenido de ideas, y forma parte de su propia esencia tener estos dos aspectos.

*En el umbral de la época clásica el signo<sup>118</sup>, deja de ser una figura del mundo, deja de estar ligado por los brazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca.<sup>119</sup>*

---

<sup>118</sup>Ibíd. Pág. 65-69 sobre La representación del signo. Según Foucault, las tres variables para definir "Signo" en la época del clasicismo son:

1) El origen del enlace

un signo puede ser natural (como el reflejo de un espejo designa lo que refleja) o de convención (como una palabra significa una idea para un grupo de hombres)

2) el tipo de enlace

Un signo pertenece al conjunto que designa ( la buena cara forma parte de la salud que manifiesta) o puede estar separado (como las figuras del Antiguo. Testamento son signos lejanos de la encarnación y redención )

3) la certidumbre del enlace

Hay signos tan constantes que se está seguro de su fidelidad (la respiración señala la vida) y los hay simplemente probables (la palidez del embarazo)

<sup>119</sup> FOUCAULT op. cit, 1968. Pág. 64

#### 2.7.4 Continuidad

*El arte moderno es una buena advertencia para el que crea que, sin conocer las letras, sin aprender a leer, puede escuchar la lengua del arte antiguo*<sup>120</sup>

Hans-George Gadamer

En su obra “La actualidad de lo bello”, Gadamer considera una perspectiva de un arte que resulta del todo vivo después de admitir la muerte del arte. Para ello construye la posibilidad de una vía que recorra la tradición artística (el arte del pasado) y también el arte moderno.

Por otro lado Gadamer también quiere demostrar que el arte es conocimiento y desde la filosofía tiende sus teorías para ello. Su investigación se remonta a los tiempos de Hegel, los de las confrontaciones entre idealismo ilustración romanticismo y clasicismo, tiempos éstos en los que, como hemos citado anteriormente, este mismo filósofo anuncia la muerte de Dios.

Hegel es el punto de inicio para la teoría de Gadamer, que desde esta época viaja aún más lejos, a la Grecia clásica y la filosofía platónica; para Gadamer la muerte del arte llega en este periodo por el exceso de conciencia artística, por el desbordamiento del propio arte en lo que se ha llamado época romántica.

Se trata aquí de la autodisolución del arte, entendido según la forma clásica, pues éste ha entrado en un estado de insuperable contradicción interna entre la perspectiva de libertad que le proporciona el subjetivismo y el estigma de orfandad en el que se reconoce la ausencia de toda legislación objetiva.

En este sentido Gadamer coincide con Lyotard y Foucault en reconocer que después del siglo XIX el arte se autonomiza del marco que le sustentaba y en cierta manera queda desamparado de una verdad contextual.<sup>121</sup> Pero según Gadamer como consecuencia de este proceso, el arte se ve forzado a proclamar la textualidad de su verdad y el artista que ya no pronuncia el lenguaje de la comunidad, se construye su propia comunidad al pronunciar-se en lo más íntimo de sí mismo.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Hans-George GADAMER. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991. Pág 115

<sup>121</sup> Para Gadamer el problema de la justificación del arte es un tema antiguo, desde Sócrates y Platón y que reaparece cada vez que una nueva pretensión de verdad se opone a la forma tradicional, una de estas últimas rupturas se representó en el s.XIX

<sup>122</sup> GADAMER op. cit Pág. 98



Para Gadamer el arte mantiene su legitimidad en sí mismo<sup>123</sup>, algo que también ocurría en las otras épocas, cuando nos explicamos sus símbolos, su juego y su fiesta desde la perspectiva de que tuvieran una comunicación directa con una comunidad.

En busca de una legitimación filosófica del arte como conocimiento, el autor vuelve a *Fedro* de Platón y a la idea que éste defiende de la existencia de unidad entre la percepción espiritual y el orden verdadero del mundo, por lo que la función ontológica de lo bello, manifestación sensible del ideal, consistiría en cerrar el abismo abierto entre éste y lo real.

La unicidad de lo artístico, tanto del perteneciente a la tradición como del que se origina tras su ruptura queda establecido por el común recurso a la autonomía de lo estético, con la diferencia de que si, en el arte llamado clásico, esta autonomía se expresaba a pesar de la integración del arte en la sociedad y la inconciencia del artista, En el arte moderno, fruto de la desintegración y de la autoconciencia, dicha autonomía adquiere un estatuto propio e inevitable.

Esta autonomía de lo estético descrita en la *crítica del juicio* de Kant<sup>124</sup> nos lleva al total subjetivismo con respecto a la experiencia estética, ausencia de leyes que se ampliará con la modernidad también a lo artístico (Baudelaire creará ya no sólo que lo que el siente como bello es bello sino también que lo que produce como bello es bello).

Ante este riesgo de subjetivismo total y haciendo puntualizaciones a la estética idealista<sup>125</sup> Gadamer establece una base estable para defender la unidad del arte a través de tres conceptos antropológicos: símbolo fiesta y juego,

#### *El símbolo*

Gadamer vuelve otra vez al espíritu griego para acercarse al concepto símbolo y hace referencia a su origen etimológico como tablilla que servía, una vez pasado el tiempo, reconocer a un antiguo conocido; esta definición de lo simbólico le lleva a considerar que:

*Un particular, se representa como un fragmento de Ser, que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o también quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado que complementará en todo a nuestro propio fragmento vital*<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Esta concepción aplicada a las prácticas artísticas contemporáneas se deriva del hecho de que deje de ser evidente un vínculo espontáneo entre forma y verdad en la concepción artística romántica y el cambio en las concepciones sobre la legitimación del arte que ya no acepta la justificación histórica derivada de su integración con el poder, con la Iglesia y con la sociedad.

Gadamer introduce este tema a través del cambio efectuado de la religiosidad Griega, cuando los dioses se revelaban espontáneamente y la cristiana, que relaciona con la posición romántica, en la que esta identificación espontánea deja de darse.

<sup>124</sup> Kant defiende la autonomía de lo bello respecto de los fines prácticos y del concepto teórico a través del goce estético la "satisfacción desinteresada"

<sup>125</sup> GADAMER op. cit Pág. 95 y otras.

<sup>126</sup> GADAMER op. cit, 1991. Pág. 85

Esto no significa en ningún caso que en la obra se quiera representar una cosa fuera de lo que la obra es. Lo que propone es que una obra (Gadamer prefiere utilizar el término “Gebilde”<sup>127</sup>), no es una mediación, o una transmisión de sentido sino que detenta en sí misma un sentido<sup>128</sup>

Un símbolo es aquello en lo que se reconoce algo, y re-conocer no es volver a ver una cosa sino reconocer lo que ya se conoce, aunque se haya desprendido de la contingencia de la primera presentación y se haya elevado al ideal,

En una época como la actual en la que el lenguaje, la sintaxis, el vocabulario, o el estilo se nos presentan vacíos, es cuando resulta necesario:

*Realizar las posibilidades de reconocimiento en un círculo de tareas, seguramente muy grande y frente a ofertas muy variadas de encuentros*<sup>129</sup>

El filósofo no considera la obra de arte como alegoría<sup>130</sup>, y por lo tanto considera que es un error, tanto en las obras de arte actuales como en las obras figurativas del pasado, preguntarse por su referente.

*La fiesta*

*La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos.*<sup>131</sup>

Para introducirnos en esta teoría de la fiesta como factor fundador de el concepto arte, Gadamer se fija primeramente en la significación de la “celebración” y su relación con el tiempo, un tiempo contrario a el “tiempo vacío o llenado”, que es flujo continuo de tiempo práctico, calculado con reloj y que es experimentado sólo como el del ajeteo o el aburrimiento.

En cambio, el tiempo al que se refiere el filósofo es un tiempo “propio” discontinuo respecto al tiempo calculado, con la capacidad de pararse, de hecho invita a demorarse, es un tiempo festivo, de la fiesta que retorna. Las formas fundamentales de este tiempo son la infancia, la juventud, la vejez y la muerte.

---

<sup>127</sup> Traducido por conformación, también "formación".

<sup>128</sup> Ibíd. Pág. 95

<sup>129</sup> Ibíd. Pág. 114

<sup>130</sup> Ibíd. Pág. 96

*La obra de arte no es en ningún sentido una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa , sino que sólo, y precisamente en ella misma , puede encontrarse lo que ella tenga que decir*

Anteriormente (pág.85) Gadamer nos ha dado una definición válida de alegoría:

*En la alegoría lo que hable es la referencia a un significado que debe conocerse previamente*

<sup>131</sup> GADAMER op. cit, 1991. Pág 99

Gadamer traza un vínculo entre esta experiencia de tiempo de la vida vivida a la obra de arte, considerando ésta como ser orgánico, estructurado en sí mismo, y con su propio tiempo<sup>132</sup>

*La obra de arte no está determinada por la duración calculable de su extensión en el tiempo sino por su propia estructura temporal*<sup>133</sup>

Este tiempo propio de la obra de arte, que nos impone a nosotros, nos invita también a demorarnos, de hecho parece que la experiencia del arte consiste justamente en este aprender a demorarnos.

Por otro lado el filósofo resalta la dimensión comunitaria del concepto de fiesta; *lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participa de ella*<sup>134</sup> y esto implica que debemos salvaguardar su carácter público, superar los límites impuestos por los privilegios culturales y las estructuras comerciales de nuestra vida social. Lo que nos propone Gadamer es una visión, que asumiendo las tesis de Hegel y del idealismo de la muerte del arte, las supera en una dimensión antropológica, y apuesta por la reafirmación de que el arte, de cualquier época incluida la de su post-muerte, mantiene su valor de conocimiento, conocimiento que resulta muy necesario se mantenga en los tiempos últimos que vivimos.

*En este momento de nuestra historia, el significado filosófico del arte reside principalmente en la circunstancia de que son las ciencias, sobretudo las ciencias naturales, las que determinan el modo de pensar de la filosofía. Así, cada recuerdo del arte es un correctivo a ese carácter unilateral de la orientación moderna del mundo.*<sup>135</sup>

### *El juego*

Aristóteles identificó el carácter fundamental de lo viviente como automovimiento<sup>136</sup> y Gadamer recupera este concepto para explicar una de las bases en las que se apoya el arte: el juego es automovimiento sin final ni meta e indica un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente, es eso que se pone reglas a sí mismo desligándose así de los fines de la razón.

---

<sup>132</sup> Citando a Kant en la Introducción de la crítica del juicio:

*La finalidad sin fin propia de un organismo y de la obra de arte*

<sup>133</sup> GADAMER op. cit, 1991. Págs. 106-107

<sup>134</sup> Ibíd. Pág 118

<sup>135</sup> Hans-George GADAMER. *Estética y hermeneutica* Madrid: Tecnos, 1996. Pág. 9

<sup>136</sup> PLATÓN *Fedro o de la belleza* Madrid: Aguilar 1989. Pág. 75.

*Sócrates\_Toda alma es inmortal: pues aquello que se mueve a sí mismo es inmortal, mientras que lo que mueve a otro o es movido por otro, al tener un fin de su movimiento, tiene también un fin de su vida. Por consiguiente sólo lo que se mueve así mismo, jamás cesa de moverse y además es fuente y principio de movimiento para todo lo demás que ese mueve.*

El arte es siempre autorrepresentación que encuentra su expresión en el crecimiento de (o “en”) el ser, en la ganancia en ser que el ente experimente al representarse.

El juego implica la participación; una forma que Gadamer define como un juego libre entre la facultad creadora de las imágenes y la de entender los conceptos .el espectador no es un mero observador sino un participante más Para Gadamer las obras de arte deben dejar al que la recibe un espacio a rellenar y este trabajo reflexivo reside de alguna forma como desafío en la obra en cuanto a tal.

Desde esta perspectiva, no encontramos diferenciación esencial entre las obras de arte del pasado y las recientes, ya que la identidad de la obra no está garantizada por una determinación clásica o formalista cualquiera sino que se hace efectiva por el modo en el que nos hacemos cargo de la construcción de la obra misma como tarea.

*No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha*<sup>137</sup>

Jacques Rancière elude la dialéctica modernidad/posmodernidad en su análisis de las interrelaciones del arte en la sociedad, esto no significa que no tenga en cuenta tanto las transformaciones del mundo cultural como de los lenguajes artísticos, pero encuentra una forma de análisis que se remite a la propia “división de lo sensible”, pudiendo así razonar el sentido de cada obra en relación con como se gestiona la tensión entre una política estética que tiende a que la obra se sumerja en la vida y lo cotidiano, confundiéndose ambas y otra política en el que el distanciamiento estético permite el espacio de “libertad” en el que el libre juego de las formas elude la imposición consensuada de la realidad. El autor ve en el juego, en ese libre juego de las formas schilleriano, una defensa de la libertad frente a la imposición del trabajo<sup>138</sup>.

El autor parte de la definición de “juego como una actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas” para destacar que es actividad sin finalidad es una actividad equivalente a la inactividad, a la pasividad, una suspensión que en el sentido Kantiano permite a la apariencia “libre”, oponerse al imperativo que relaciona apariencia y realidad.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> RANCIÈRE. op. cit, 2005. Pág 29

<sup>138</sup> Ibíd. Pág. 25

*La libertad del juego se opone a la servidumbre del trabajo .Paralelamente, la apariencia, juego, trabajo, son en realidad categorías de la división de lo sensible. Dibujan en el tejido mismo de la experiencia sensible ordinaria las formas del dominio o de la igualdad.*

<sup>139</sup> Jacques Rancière RANCIÈRE. op. cit, 2005. Pág. 24

Desde el punto de vista de la obra artística Jacques Rancière también alude al juego como una de las clases de deslizamientos en el arte, que con el mismo espíritu de las provocaciones dialécticas de otros periodos se propone como forma de generar imágenes nuevas de composiciones heterogéneas.

*La reduplicación, ligeramente desplazada de los espectáculos, accesorios o iconos de la vida cotidiana no nos invita ya a leer los signos que hay sobre los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo.*<sup>140</sup>

Según el teórico muchos de los procedimientos de deslegitimación transferidos de un registro crítico a un registro lúdico<sup>141</sup>, se convierten en última instancia en indiscernibles de aquellos que son producidos por el poder y los medios de comunicación o por las formas de presentación de la mercancía misma. El humor mismo se convierte en modo dominante de exposición de la mercancía mientras que la publicidad actúa cada vez sobre la indeterminación entre el valor de uso de su producto y su valor como soporte de imágenes y de signos. En definitiva, para Rancière el juego no es suficiente para subvertir los sentidos, según él sólo siendo capaces de suspender el propio protocolo de la lectura de signos podremos escapar a la neutralización del lenguaje de la mercancía.

---

<sup>140</sup> Ibíd. Pág. 47

<sup>141</sup> Son muchos los artistas y los eventos exhibitivos que hacen referencia al arte como juego, un ejemplo que utiliza Rancière fue la muestra en el Centro George Pompidou titulada *Au-delà du spectacle* que presentaba el tema del juego como espacio entre dos perspectivas, se trata en realidad de un doble juego, que por un lado se presenta como una forma de denuncia de la industria del entretenimiento y por el otro recuerda la reivindicación del pop centrada en la separación entre gran arte y cultura popular del consumo. Claro que el análisis de Rancière no parece muy entusiasta de esta tendencia lúdica, pues considera que no generan una forma crítica eficaz.

## 2.8 El fenómeno de la obsolescencia

*A diferencia del discurso científico empírico, los cambios en las prácticas artísticas de producción y recepción no están gobernados por ninguna convención basada en la verdad, la verificabilidad o la corrección y el acuerdo necesarios<sup>142</sup>*

¿Por qué los temas, los nombres y los lugares que se presentan como indiscutible centro artístico en una temporada parecen consumirse ante nuestros ojos cuando apenas hemos aprendido sus nombres?

La obsolescencia es la cualidad de lo que cae en desuso, de lo anticuado, lo inadecuado para las circunstancias actuales.<sup>143</sup> En el fenómeno artístico, esta cualidad adquiere una importancia central en los movimientos modernos y más aún en el panorama del arte de hoy.

Desde las Vanguardias, el culto a lo nuevo venía identificándose con una actitud progresista y libertadora, una especie de rebeldía de los artistas, que siguiendo el célebre verso de Baudelaire “Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo<sup>144</sup>” se han constituido como verdaderos motores de la modernidad.

La novedad reduce lo anterior bien sea esto un movimiento, un estilo, una ideología o un autor, a un peso muerto, obsoleto, y este proceso se muestra en la modernidad con la euforia de un triunfo casi revolucionario.

Esta noción idealista de “lo moderno” volvió a ser asiduamente explotada por los ideólogos de las segundas vanguardias de forma tan explícita como indica la declaración pública de Harold Rosenberg :

*El valor de lo nuevo es el valor supremo que ha emergido en el arte de nuestro tiempo.<sup>145</sup>*

Pero lo cierto es que sin entrar a determinar la realidad de estas revoluciones modernas, el panorama actual nos hace otra vez detenernos en el funcionamiento de estos procesos de obsolescencia.

Partiendo de que el fenómeno artístico no se da independientemente del mundo del arte que le rodea, sería deseable en este ámbito identificar en cada caso los factores determinantes que convierten ciertas manifestaciones artísticas en obsoletas

---

<sup>142</sup> Benjamin W. BUCHLOH. *Formalismo e Historicidad*. Madrid: Akal, 2004. Pág. 157

<sup>143</sup> Según la definición del Diccionario de la Academia de la lengua española

<sup>144</sup> Charles BAUDELAIRE “El viaje” poema de *Las flores del mal*

<sup>145</sup> Harold ROSENBERG. *The anxious object. Art Today and Its Audience* New York: Horizon Press, 1966

Como ya hemos señalado en los primeros epígrafes de este estudio, el contexto cultural de hoy en día repite modelos de comportamiento de otros procesos de producción comercial; el producto de la industria cultural entra en la espiral de la obsolescencia al igual que cualquier otro producto industrial como las ropa o los coches y sobre todo en los productos tecnológicos que nos obligan a la continua readaptación de nuestros equipos de música, informáticos y audiovisuales (cámaras, videos, cables, baterías siempre incompatibles con los sistemas “nuevos”) y de sus formatos de lectura (desde el soporte de película Super-8 al VHS y de ahí carrera de velocidad al formato digital en continua reestructuración).

La obsolescencia visibiliza la problemática de la sutilísima tensión en la que se crea la concepción de cultura, como dice Benjamin Buchloh “la suerte de las formaciones estéticas resulta a veces paradójica”<sup>146</sup> y a continuación nos sugiere analizar ciertos factores que activan nuestra aceptación tanto de lo nuevo como de lo que estaba fuera, entre los que él destaca dos factores:

- Cuando es imposible evitar la imposición del nuevo fenómeno como por ejemplo la extensión del uso de la fotografía.
- A causa de que la posible amenaza de subversión que el fenómeno planteaba se atenúe o se neutralice, ya sea porque se encuentra bajo control, ya porque su carácter radical haya desaparecido, como por ejemplo la entusiasta recepción del arte de vanguardia soviético una vez desmantelada la URSS. O que sea admitido o actualizado por su permanencia, tras haber aguantado un largo periodo de abandono y/o represión, como en muchos casos ha ocurrido con el arte de acción.

La espiral de consumo (y de producción) en la que se apoyan nuestras sociedades afecta al mundo del arte y a sus procesos de obsolescencia de una manera mucho más efectiva que la modernista aspiración de lo nuevo. Se ha venido denominado obsolescencia programada o planificada a los procesos que el mercado del arte ponen en funcionamiento y que provocan el alzamiento, la especulación y el abandono de los movimientos artísticos. Podemos situar el inicio masivo de estas prácticas en la década de los ‘60, en el contexto americano. Es en este momento en el que los compradores y museos estadounidenses se deciden a apostar por sus propios productos nacionales (tendencia que no ha cesado hasta nuestros días).

Esto no quiere decir que esta práctica se haya limitado exclusivamente a los artistas americanos, nada más lejos, en un mundo globalizado, toda manifestación cultural puede servir de sucursal para el mercado central que no llega a descentralizarse sino más bien asume como zonas de referencia los centros donde se dan los principales movimientos financieros (Así, por ejemplo, Nueva York,

---

<sup>146</sup> BUCHLOH op. cit, 2004. En este libro se recogen varios artículos destacados del teórico ,se recomienda especialmente el titulado” Figuras de autoridad, cifras de regresión” en el que señala como la asunción de formas artísticas más tradicionales y objetuales como la pintura se imponen en el entorno cultural, basándose en criterios extra estéticos de carácter político y económico.

Zurich, Tokio, Londres, París son además de centros artísticos los lugares cuyas Bolsas son un referente diario para el resto del mundo).

Curiosamente el paradigma de la posmodernidad ya no plantea la utopía de lo nuevo, es característico de los posmodernismos una revisitación de lugares pasados, la reivindicación de lenguajes dados por terminados como la pintura y la evocación de discursos, narraciones y mitos de otros tiempos.

Resulta entonces paradigmático que frente a la idea posmoderna de negación de lo lineal y refutación del valor modernista de “lo nuevo, al mismo tiempo los posmodernismos nos plantean un panorama de frenéticas obsolescencias, en el que la realidad en las prácticas es que las diferentes tendencias son rápidamente catalogadas y consideradas desde los estamentos teóricos y de mercado, que necesitan continuamente material para hacer su función.

El ideal de lo nuevo como valor en el arte se mantiene en el imaginario colectivo y se promueve y se cotiza desde la propia institución arte, pero podríamos decir que en la práctica funciona principalmente su opuesto, la idea de “lo viejo”, “lo obsoleto” y lo “pasado” como fórmulas descalificadoras, dejando en manos de muy pocos el privilegio de legitimar “lo actual”.

Parece como si una gran parte de los responsables del mundo del arte nos presentaran el cambio como algo con un valor en sí, igual que las comentaristas de las pasarelas de moda dan por supuesto el beneficio y la necesidad de la nueva colección.



## 2.9 Los posmodernismos

*Existen una gran multiplicidad de identidades artísticas y cada una de ellas tiene pleno derecho a aspirar a la autenticidad. Es como si tuviéramos que relacionarnos con decenas de personas internadas en un hospital psiquiátrico, que todos dijeran que son Jesucristo y que cada una de ellas afirmara ser el verdadero salvador*<sup>147</sup>

Hasta el momento, hemos tratado el concepto de la posmodernidad en su amplitud filosófica e ideológica, desde la condición posmoderna que examina Lyotard<sup>148</sup>, hasta la subdivisión analítica que propone Hal Foster<sup>149</sup>

Podría decirse que las prácticas posmodernas que se inician en el contexto americano, son correspondidas por teorías propiamente europeas y se las relaciona especialmente con las teorías críticas del postestructuralismo en el sentido de que se caracterizan por poner en cuestión el contenido de verdad de la representación visual, ya sea realista, simbólica o abstracta. El pensamiento postestructuralista ha influido principalmente en una cierta metodología crítica y reflexiva respecto a la representación, explorando el régimen de significado y orden que soportan los diferentes códigos.

Me gustaría ahora repasar cuáles han sido las manifestaciones de estas y otras posmodernidades en las prácticas, hacer un resumido acercamiento a lo que pueden ser calificados como posmodernismos.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> Donald KUSPIT (1997), citado por José LEBRERO STÄLS en el artículo “El arte en la era de la reproductividad vernacular” dentro del libro. *El aliento de lo local en la creación contemporánea*. Vicedecanato de Cultura. Universidad Complutense de Madrid, 1997.

<sup>148</sup> Lyotard fue uno de los primeros que aplicó el concepto posmoderno a la crítica cultural, si bien era una palabra ya utilizada en otras ciencias sociales, como la sociología, y en la arquitectura en los Estados Unidos.

<sup>149</sup> Foster al igual que muchos otros pensadores contemporáneos sostiene que existen dos formas en las que podemos distinguir los fenómenos posmodernos, dos posturas esenciales sobre la posmodernidad:

La posmodernidad neoconservadora, definida en términos de estilo, deriva de la modernidad reducida a su peor imagen formalista y es contestada con una vuelta a lo narrativo, al ornamento, a la figura, al humanismo y al sujeto (el artista como autor por antonomasia)

La posmodernidad postestructuralista asume la muerte del hombre, no sólo como creador original de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia, es profundamente antihumanista, más que una vuelta a la representación lanza una crítica en la que ésta se muestra más como constitutiva de la realidad que transparente a ella. Propone el replanteamiento de la propia representación, se cuestiona el contenido de verdad de la representación visual, ya sea realista, simbólica o abstracta y explora el régimen de significado y orden que soportan esos diferentes códigos.

<sup>150</sup> Dentro de la intención de este trabajo debo excluir la posibilidad de tratar lo que ocurre en las prácticas artísticas con una simplificación a un único movimiento artístico, o escuela, que según mi opinión no logra acercarnos al panorama artístico, y menos aún tratando en este caso un periodo tan lleno de multiplicidades como es el del momento contemporáneo.

Según Andreas Huyssen <sup>151</sup>, el Postmodernismo no debe considerarse como una cuestión de estilo sino como una política cultural en general.

Asumiendo el complejo análisis filosófico al que nos llevaría defender un concepto de posmodernidad, que por otra parte, no se encuentra aún definido en casi ninguna Enciclopedia o diccionario, bien sea esto por la multiplicidad de puntos de vista que implica o bien por la proximidad en el tiempo, me permitiré reducir la consideración de posmodernismos a un gran número de prácticas artísticas que se han venido elaborando y exhibiendo desde mediados de los años '60.

Es un momento de gran auge de la teoría artística y estética preocupada en la redefinición de la institución arte<sup>152</sup>, que reconoce a Duchamp como guía, y cuenta con el impulso de otros mitos artísticos como fueron John Cage y Andy Warhol.

Junto a corrientes conceptuales y movimientos reivindicativos se da el auge del arte pop. El pop fue en la década de los '60 el primer movimiento artístico (todavía definido como movimiento, en la lógica de los "ismos") que podríamos tomar como posmodernista en el arte pues aporta una reconsideración de la cultura de masas.

Los últimos movimientos de vanguardia, como el expresionismo abstracto americano, ya se encontraban entonces canonizados en las academias y cómodamente dirigidos a un público de elite, por no hablar de la estructura crítica que había consolidado a su alrededor, ante esta situación, los "pop" reaccionan en busca de otra relación con el público y un acercamiento temático a lo popular y a los intereses y realidades cotidianas.

El panorama de movimientos que principalmente se preocupaban de diferenciarse de la tradición moderna, fue evolucionando en la siguiente década y sufrió un cambio de carácter fundamental en la medida que también fue absorbida por el sistema comercial tan rápidamente como lo habían sido los expresionistas de la escuela de Nueva York.

Junto a este arte absorbido y canonizado, en los años '70 hubo un auge de movimientos más relacionados con lo que se ha dado en llamar contracultura, movimientos que siguen replanteando su función pública pero con una más visible preocupación social y política. En relación directa con esta tendencia pero con unas problemáticas más cercanas al asunto de la representación se distinguen también las tendencias de arte conceptual.

---

<sup>151</sup> Esta idea esta ampliamente justificada en el artículo de Huyssen "Cartografía del posnmodernismo" que fue publicado por primera vez en la revista *New German Critique* en 1984, y se puede encontrar también en la recopilación hecha por Joseph Picqué *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza 1998. Págs. 189-248

<sup>152</sup> De igual manera en el contexto de la escritura aparecía en los años '60 cierto tipo de narrativa experimental y una determinada forma de crítica literaria. Se asocian con este nuevo tipo de crítica literaria o literatura la obra de Susan Sontag, la de Leslie Fiedler o Ihab Hassan.

Desde esta época, encontramos prácticas asociadas a realidades políticas y sociales del sistema, clasificada bajo denominaciones como arte contestatario, arte social, arte de acción y arte activista, arte de lo “otro”, arte feminista, arte de lo marginal y arte que aborda la cuestión de lo multicultural.

Pero también en el transcurso de esta década se reconoce una preponderancia de movimientos de tendencia más conservadora, de un historicismo ecléctico que mezcla nuevos y viejos modos y estilos que se califica como Kitsch<sup>153</sup>, este tipo de prácticas se desvincula cualquier fundamentación de sus obras en referencia a un compromiso social; fruto de este tipo de creación son los movimientos de vuelta a la pintura de los años ‘80, los neo expresionismos en el entorno alemán y americano, Bad Painting, transvanguardia italiana, etc.

Al mismo tiempo se siguen desarrollando movimientos emparentados con el conceptualismo como los llamados neo-geo, los neo-barrocos, los minimal y el arte conceptual y el arte del cuerpo, el arte orientado a la experiencia de lo público, arte apropiacionista, etc

En cierto sentido, las prácticas posmodernas no dejan de ser una consecución de las técnicas de vanguardia, pero sin mantener algunas de las aspiraciones que se daban en las vanguardias modernas, ya no se considera lo nuevo como aspiración ni tampoco se busca un lenguaje universal (como era el caso de la abstracción).

Lo posmoderno tiende a lo local, a lo cotidiano y a asuntos concretos de la historia, mezcla estilos, funde la obra con su entorno, la escultura se vuelve “campo expandido” la pintura se enfrenta con la realidad de la democratización de las técnicas de reproducción.

Hay quién ha querido ver ciertos paralelismos entre las prácticas artísticas del postmodernismo y el arte de la Edad Media<sup>154</sup>; encuentran características similares de obras que se basan en la mezcla, en el bricolaje, en la recopilación y el inventario, en la falta de un orden sistemático, en la fusión de una perspectiva elitista y una preocupación por la divulgación popular, en la mezcla de manifestaciones artísticas de la “alta” cultura con otras propias de la cultura popular, y principalmente en lo que ambos tipos de creación tienen de revisitación de su pasado.

Otros consideran una característica fundamental el interés de ciertas prácticas posmodernas por una difuminación entre el arte y la vida<sup>155</sup>, o por la forma en la que el artista implica a su contexto y así mismo en el proceso artístico, también con tintes de etnólogo como describe otro teórico estadounidense<sup>156</sup>. Así igual que encontramos demasiadas dificultades a la hora de hallar calificaciones

---

<sup>153</sup> La palabra Kitsch procede de la palabra alemana Verkitschen que significa hacer muebles nuevos con piezas de los antiguos

<sup>154</sup> Entre los que ha manifestado esta similitud destaca Umberto ECO, que trata directamente este tema en su libro *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires: Lumen/De la Flor, 1987

<sup>155</sup> Este punto ha sido analizado y tratado en profundidad por el autor Thomas CROW *Arte moderno en la cultura cotidiana*. Madrid: Akal, 2002

<sup>156</sup> Hal FOSTER. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001 Foster analiza lo que el denomina “El giro etnográfico” en las prácticas artísticas.

definitivas de estas prácticas en características generales de sus obras, formatos, técnicas o estilos, tampoco no será fácil recurrir a las definiciones internas de sus creadores, autores y promotores que se sitúan en el más amplio abanico intelectual, ideológico y estético.

Las distintas tendencias del arte actual raramente encuentran su definición interna en algún tipo de manifiesto, escuela o grupo que se reconozca así mismo como tal, y quizás la forma más aproximada de delimitarlas, sea a través de lo que han sido los canales de materialización y difusión de las obras, esto es: las exposiciones temáticas y sus comisarios responsables.

Esta situación de la crítica posmoderna, a la que podemos calificar de intervencionista constituye sin duda otro punto referencial de la situación posmodernista del arte desde los '60.

Es justamente esta figura del comisario artístico, uno de los referentes importantes para entender las distintas tendencias del posmodernismo, su función y su participación resulta tan relevante que casi se podría afirmar que son ellos los responsables de crear estas distintas tendencias.

Antes eran los propios artistas los que se adscribían a un grupo o escuela, los que inventaban manifiestos con sus intenciones, proposiciones o rupturas y los estudiosos, historiadores y críticos, los que reconstruían panoramas artísticos de forma que se sintetizaran las diferentes obras y autores por las características generales que querían ver en ellos.

Pero si consideramos que son las exposiciones<sup>157</sup> y sus comisarios los que pueden mostrar de manera más acertada el conjunto de manifestaciones artísticas posmodernas, debemos deducir que la decisión de promover una idea de cierto movimiento en el panorama artístico resulta ser una aportación “a priori” del comisario que selecciona los trabajos y los artistas que mejor corresponden a su propia teoría, y que plasma en la celebración de una exposición temática y en su correspondiente catálogo<sup>158</sup>

Podemos afirmar que una de las consecuencias más evidentes de los posmodernismos en los circuitos del arte actual es el fenómeno de “el arte de tendencias”, estas tendencias se generan y se imponen desde las pasarelas más poderosas o los centros culturales más relevantes que no necesariamente se identifican con un determinado lugar geográfico, sino en una confección de agentes e instituciones que ejercen su hegemonía intelectual y económica

Por otro lado, este panorama tan heterogéneo y la complejidad de los canales de comunicación y distribución, también permiten la aparición de formas de producción y mediación de carácter más autogestionado e independiente. Es justamente una corriente de

---

<sup>157</sup> Y sus catálogos como forma peredne.

<sup>158</sup> Esta tarea ha sido abordada por numerosas publicaciones desde los años '90 en la que se han querido recopilar los textos más significativos de lo que podríamos calificar de tendencias que han sido catalogados en una recopilación de textos de sus creadores comisarios, como ejemplo el libro *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* editado por la profesora Ana María Guasch. Madrid: Akal, 2000. Entre estos documentos encontramos varios buenos ejemplos que ilustran esta nueva conexión posmoderna.

este posmodernismo no reaccionario la que nos invita a hacernos conscientes de que un análisis de las formas de poder y organización del arte de hoy es esencial para que la producción artística contemporánea no deje de ser una forma de conocimiento y placer democrática y saludable.

### 3 Características de una producción artística contemporánea

Como hemos introducido en epígrafes anteriores, en el arte de hoy conviven una grandísima variedad de formatos. Se mantienen concepciones heredadas de las ideas históricas que se han venido configurando, multitud de estilos y técnicas que han ido sumándose en cada nueva aportación, saltos, hacia delante o hacia atrás y visiones y revisiones de conceptos que parecían superados o extinguidos.

A esta multiplicidad de formas hemos de unir la altísima velocidad a la que se mueve el sistema del arte. La producción debe ser rápida y mantener su ritmo, sabiendo también acelerar si es preciso o pararse. Esta competición de “fórmula uno” es una de las condiciones que debe aceptar la producción para seguir participando del arte oficial de hoy.

También se propone otra carrera, ésta de fondo, una especie de triatlón o un verdadero maratón por ríos y montañas, diferentes terrenos a los que las habilidades del artista tienen que conseguir adaptarle al circuito, en estas trayectorias largas se pone en evidencia la fuerza inercial del mundo del arte para convencer al artista de seguir un camino u otro para corresponder a lo que se considera una “trayectoria coherente”.

Al lado del llamado *Mainstream*<sup>159</sup> o tendencia dominante, se producen obras que no corresponden a los diferentes cánones que dicta la actualidad y que suelen tener un mercado constituido tradicionalmente en base a otros valores estéticos y no estéticos, la separación entre lo que se han venido considerando *insiders* y *outsider* con respecto al sistema comercial e institucional del arte, se configura variable e intermitente. La tensión que esto genera es muy interesante porque supone uno de los intersticios en los que podemos abordar las diferentes estrategias de creación actual.

El concepto de producción artística que queremos tratar en este punto será considerado en un sentido amplio, esto significa que la acción de producir no se concibe exclusivamente acotada al acto de generar una obra o un hecho artístico, sino que implica e incluye actividades de difusión y recepción. El momento de la producción ha dejado de ser en cierto tipo de propuestas contemporáneas autónomo y divisible de los otros actos implicados en la formalización de una “obra”. Los campos expandidos, al igual que los nuevos conceptos de producción industrial y las propias características técnicas y formales de los proyectos, evidencian una necesidad de adecuar el campo de análisis sobre la producción que es necesario explorar.

---

<sup>159</sup> *Mainstream* significa literalmente corriente principal, este término es frecuentemente citado en su idioma de origen porque sus acepciones se enmarcan dentro de la crítica anglosajona.

La producción artística actual abarca actividades y campos tradicionalmente asociadas a otras áreas de conocimiento (antropología, educación, filosofía...), el arte deviene vida y se autosuprime como realidad aparte, lo que conlleva que deja de reconocerse a primera vista como tal (a veces un efecto intencionado, otras veces resulta un efecto colateral)

En este trabajo se citarán algunas maneras de producir que abarcan actividades tradicionalmente atribuidas a la difusión, la exhibición o incluso a la discusión sobre la obra. Esta concepción de la producción convive al mismo tiempo con la idea de “obra” o “hecho artístico” distinguido como objeto o acción determinado espacial o temporalmente.

Pretendemos resaltar una parte de la producción artística de nuestros días, que no es ni la más habitual, ni la más representativa del momento, pero que puede considerarse que posee ciertas características que la hacen especialmente interesantes. Las cualidades que encontramos en estas formas de producción, algunas de las cuales destacamos a continuación, no se presentan como una clasificación absoluta y cerrada, ni se dan de igual manera en todos los casos, pero pueden ayudar a centrar los campos de interés.

La producción artística que pretende abordar este estudio tiene una intención de crear sentido con “el otro” y con este fin, construye espacios públicos y aprovecha e interpreta los ya existentes, replantea el concepto de autoría y renueva los compromisos con el público destacando la importancia de los procesos colectivos y asociativos.

Prioriza la actitud y la forma de hacerse frente al objeto. En muchos casos utiliza formatos y materiales no habituales, materiales humildes que generan formas “impuras”<sup>160</sup> o estéticas caóticas, no adaptables con facilidad a las formas exhibitivas dominantes

Habita los márgenes del sistema comercial e institucional. Es distraído con el *Mainstream*, con el cual desarrolla relaciones contradictorias, muchas veces como alternativa al mismo, otras como espacio paralelo

Acepta lo “extranjero”<sup>161</sup> sin necesidad de asimilarlo inmediatamente, pues se trata de una forma de producir que se encuentra siempre en movimiento, que no se define estáticamente sino que deambula. En este sentido podemos decir que desobedece al sistema hegemónico porque asume la subversión estética permanente

Opta y sufre por la precariedad.

Aborda la importancia no sólo de los principios de legitimación estéticos sino también de implicaciones sociales y psicológicas y reconoce políticas de interpretación alternativas.

---

<sup>160</sup> Ha habido muchas referencias a las “formas impuras” en la crítica de arte contemporáneo, en este caso el término pretende evocar a aquellas formas que no son fácilmente clasificables, que se encuentran entre disciplinas diferentes, no sólo no corresponden a las prerrogativas del “arte puro” modernista sino que a veces no guardan ni siquiera la limpieza y la apariencia formal con la que identifica el arte.

<sup>161</sup> Metafóricamente, calificamos de extranjero lo que se encuentra fuera de las formas convencionales o convenidas para el arte.

No genera estructuras vertebradas. La operatividad prima ante la durabilidad o la posteridad. Concibe el arte en activo, esto es, con una mirada al futuro<sup>162</sup> y no solo como cita de manifestaciones anteriores.

---

<sup>162</sup> “una mirada hacia el futuro” no implica tener un proyecto histórico determinado, como hemos visto en el apartado “fin de los metarelatos”, sino una actitud que tiene en cuenta ese futuro.



### 3.1 Dar sentido

**La responsabilidad de construir sentido en la producción, mediación, recepción e interpretación. El arte que crea sentido considerado como una forma más de conocimiento**

*El hombre, dice Aristóteles es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal sólo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda cuestión reside entonces en saber quién posee el lenguaje y quién solamente el grito. El rechazo a considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible<sup>163</sup>*

Dar sentido y significar es siempre para alguien. Desde el principio del proceso creativo esta condición se establece clara aunque muchas veces, silenciosamente. El significado es construido para alguien aunque ese alguien sea uno mismo y esto implica que los códigos de lectura que este receptor ha de reconocer influyen en el proceso desde el primer movimiento de la creación, desde antes incluso de que la creación nazca como posibilidad.

Ya hemos visto cómo, en el panorama artístico actual, no siempre es el artista el más importante creador de códigos, las fuentes de los que estos surgen son múltiples e inestables, a veces se mantienen y otras veces desaparecen. El sentido o más bien, los sentidos están en constante metamorfosis, son innumerables y se constituyen no sólo a partir de nuestro bagaje cultural como pertenecientes a una determinada sociedad en un tiempo concreto sino también gracias a una multitud de factores personales y experiencias conscientes y subconscientes.

*La relación de lo significante con lo significado se aloja ahora en un espacio en el que ninguna figura intermediaria va a asegurar su encuentro: dentro del conocimiento<sup>164</sup>.*

Según Foucault, tomando una acepción extendida en los ámbitos filosóficos, psicológicos y lingüísticos, el significado forma con el significante lo que llamamos signo. Significar no es simplemente crear una representación de lo significado, ni sugerir o provocar una imagen mental de algo. Podríamos esquematizar la propuesta partiendo de un significante que es emitido de manera intencionada

---

<sup>163</sup> RANCIÈRE. op. cit, 2005. Pág 18.

Esta reflexión ha sido tratada por el mismo autor en un libro anterior: *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

Resulta interesante resaltar una de las consecuencias de esta concepción del lenguaje y el poder, aunque los esclavos no pudieran hablar no cabe duda que entenderían las órdenes y por lo tanto conocían el lenguaje y participaban de él.

<sup>164</sup> FOUCAULT op. cit, 1968. capítulo III: representar

por alguien, el emisor, para ser recibido por otro, el receptor, que le dará un sentido y lo interpretará. El significante por sí sólo no es capaz de lograr este intercambio si no existe un código convencional por el que surge el significado. Esta es la aportación de la semiótica que permite desarrollar un análisis de los signos

Participar de estos dos planos distinguidos aquí, un plano sensible (significante) y su contenido en ideas (significado), forma parte de la propia esencia de las obras de arte. Foucault, haciendo referencia a la *Lógica de Port-Royal*<sup>165</sup> (para la que el primer ejemplo de signo no es la palabra, ni el grito, ni el símbolo sino la representación espacial y gráfica, el dibujo, mapa o cuadro), dice que el cuadro no tiene otro contenido que lo que representa y sin embargo este contenido sólo aparece representado por una representación.

Aceptando esta teoría sobre el signo compuesto de significado y significante, podemos considerar que el trabajo del artista no sólo crea significantes para significados a priori, no sólo se vale de los posibles juegos de lenguaje dados sino que además es capaz de

---

<sup>165</sup> *Lógica de Port-Royal*, Antoine Arnauld y Pierre Nicole fueron dos jansenistas que en el París de 1662 escribieron al joven Duque de Chevreuse un "divertissement", "una lógica del arte de pensar" basada en las reflexiones de las cuatro principales operaciones del espíritu: concebir, juzgar, razonar y ordenar.

En el Renacimiento la teoría del signo implicaba tres elementos.

lo marcado /lo que marcaba / lo que permitía ver en aquello la marca de esto. Este último elemento es la semejanza el signo marcaba pues era "casi la misma cosa" que lo que designaba.

Este esquema se encuentra transformado, reemplazado por una organización estrictamente binaria. En su ser simple de idea de imagen o de percepción, asociada o sustituida por otra, el elemento significante no es un signo, sólo llega a serlo cuando es capaz de manifestar la relación que lo liga con lo que significa. Es necesario que represente pero también que esta representación se encuentre representada en él.

Es interesante destacar las consecuencias que enumera Foucault de esta teoría binaria en nuestro tiempo: 1) importancia de los signos en el pensamiento clásico, son coextensivos a la representación, al pensamiento entero.

2) Se excluye aún la teoría de la significación.

Si los fenómenos no se dan nunca sino en una representación que en sí y por su representabilidad propia es por completo signo, la significación no puede ser un problema, ni aparecer siquiera.

nada, de sentido exterior o anterior al signo; ninguna presencia explícita de un discurso anterior que habría que restituir a fin de sacar a la luz el sentido autóctono de las cosas, pero tampoco acto constitutivo de la razón o génesis interior a la conciencia. Todo análisis de los signos en un desciframiento de lo que quiere decir. En la época clásica "hermenéutica" y semiología "no se reúnen en el tercer elemento de la semejanza, se ligan a este poder propio de la representación de representarse a sí mismos. Así no hay una teoría de los signos diferente a un análisis del sentido. Sin embargo el sistema otorga privilegios a la semiología por encima de la hermenéutica: puesto que no da a lo que significa una naturaleza diferente a la que le otorga el signo. El sentido no es más que la totalidad de los signos desplegada en su encadenamiento; se dará en el cuadro completo de los signos.

El cuadro de los signos es la imagen de las cosas. Si el ser del sentido está por completo al lado del signo, todo el funcionamiento está del lado de lo significado.

3) La teoría del signo (Ciencia general del signo) se liga con la teoría general de la representación.

Si el signo es simple y puro enlace arbitrario o no, impuesto o voluntario, individual o colectivo) entre significante y significado esta relación solo puede ser establecida en el elemento general de la representación. Así pues fue necesario que la teoría del signo tuviera como fundamento y justificación filosófica una Ideología; es decir un análisis general de las formas de representación, desde la sensación elemental hasta la idea abstracta y compleja.

Saussure, volviendo al proyecto de semiología general, y redescubriendo esta teoría clásica de la naturaleza binaria de signo, dio una definición psicologista del signo: enlace de un concepto y de una imagen.

aportan nuevos sentidos y nuevos códigos de lectura, lo que constituye tanto un gran poder como una enorme responsabilidad en la creación y el proceso de significación.

Siguiendo la interpretación semiótica, si nos detenemos en la separación de significante y significado, de la forma y lo contenido en ella, como ha hecho una parte importante de los estudios de historia de arte, ante el análisis de una obra, se originan diferentes tomas de postura, como la apuesta por liberarse del significado que defendían las vanguardias históricas a favor de una forma libre y significativa por sí misma sin necesidad de más referentes, o la defensa en el sentido contrario del significado frente al significante de determinadas formas posmodernas que eluden cualquier tipo de manifestación material o temporal y se fundamentan en estructuras intelectuales.

Pero, lo cierto es que en cualquier obra plástica, significante y significado se presentan absolutamente inseparables desde el momento de la creación, y esto es especialmente problemático si se aplica a las producciones artísticas que aquí vamos a tratar, en algunas de las cuales lo material se disuelven en favor de las actitudes, de los procesos y de las experiencias.

Conviene tener en cuenta que ni el significado ni el significante son sólo creaciones propias del autor sino que derivan de un tejido ya existente compuesto por referencias de innumerables fuentes de cultura, entre las que se encuentra la propia trayectoria del arte.

No existe una fórmula cerrada de dar sentido, los sentidos que genera la obra son siempre múltiples porque están abiertos a las posibilidades con las que el receptor la completa y nunca pueden ser enumerados antes de la propia experiencia de la obra.

Aunque parte del trabajo del artista es el de imaginar ese momento, el de colaborar en el acceso a los códigos de lectura que necesitará el receptor, el de crear nuevas formas de dar sentido, esta tarea es siempre compartida con los otros agentes del proceso artístico, los mediadores, críticos, profesores, entendidos de arte en general, así como los destinados a la interpretación de la obra, historiadores, teóricos del arte y el propio público que recibe la obra.

Todos estos agentes fundamentales de la producción son co-responsables de la construcción de los sentidos y necesarios a la hora de reconocer y valorar la importancia de esta tarea. Reducir o destruir la capacidad del arte para transmitir y comunicar implicaría un fracaso terrible de nuestros valores comunitarios, los procesos artísticos no sólo son capaces de activarse en el limitado espacio dedicado al arte sino en la amplitud del campo en el que creamos sentido, en el cuál ciertas propuestas son capaces de desvelar algunos fenómenos de representación falseados que bajo la apariencia de crear sentidos, sólo fascinan y confunden.

Esta importancia de crear sentido se extiende al mundo de las imágenes. Para Susan Buck-Morss<sup>166</sup> “ser compartida” es una condición principal de las imágenes en un momento en el cuál en el *mundo superficie*, la *imagen superficie* resulta ser la única posibilidad de experiencia común.

El arte no puede concebirse sólo desde los planteamientos platónicos de la expulsión de la República, ni cómo como la forma pura que analiza Kant en *La crítica del Juicio* y defendió la estética del Romanticismo hasta Clément Greenberg, ni en la dicotomía hegeliana de la mera apariencia que nos lleva a una esencia. El arte y siguiendo a Buck-Morss, también la imagen, requiere de una estética que la conciba como llave y no como un obstáculo para el conocimiento, arte e imagen son en sí una forma de conocimiento que *intensifica la experiencia, iluminando realidades que de otro modo pasarían desapercibidas*<sup>167</sup>

*En nuestros días la verdadera consagración del capitalismo cognitivo es la dimensión masiva de la política cultural, la gran industria de la fábrica de lo social*<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Susan BUCK-MORSS. “Estudios visuales e imaginación global”. En español este texto se encuentra en: *Estudios visuales*. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Edición a cargo de José Luis BREA. Madrid: Akal, 2005. Pág. 159.

Para esta autora la importancia de las imágenes es tal que ya *no compartimos el mundo de otro modo*, en el estado actual de la vida comunitaria, en el que se han debilitado muchos vínculos comunes como podían ser la familia, la ciudad, la pequeña empresa, la Nación...

<sup>167</sup> *Ibíd.* Pág. 154

<sup>168</sup> Yann Moulier BOUTANG “Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo” en A.A.V.V. *Capitalismo cognitivo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003. Pág. 127

### 3.1.1 Medios de difusión masivos.

*La necesidad de “producir” nuevos públicos, principio que constituye la antítesis del viejo y conocido concepto del “reaching out for audiences” (llegar al público).<sup>169</sup>*

En el panorama actual llamamos medios de difusión masivos a los vehículos que permiten difundir la información y conocimiento así como otro tipo de publicidad sobre<sup>170</sup> eventos artísticos, a un conjunto numeroso de personas.

Estos medios tienen como función ayudar a la comprensión del espectador, difundir los eventos al público potencial al mismo tiempo que se le da a conocer la importancia que dichos eventos tienen. Se trata de generar y gestionar dos de los elementos claves que afectan al arte hoy en día: La circulación y el acceso.

La circulación de la información, de ideas asociadas a la obra de arte y en ocasiones (cada vez más frecuentes) de la propia obra, aprovecha las múltiples posibilidades que le ofrecen las nuevas formas de reproducción y de comunicación

El acceso a esta información y su comprensión a diferentes niveles forma parte de una tendencia creciente hacia la ampliación de los públicos de arte que desde la concepción de la experiencia estética en la Ilustración hasta nuestros días ha generado la expansión del campo cultural.

En la actualidad, los mecanismos utilizados para conseguir la mayor eficacia divulgativa a la hora de hacer públicas ideas, obras y actividades artísticas son masivos y utilizan estrategias dirigidas a implicar cada vez a un número más amplio de personas. En este sentido conviene resaltar que la propuesta del arte no se dirige a un público conocido y “fidelizado” sino que pretende aumentar su audiencia en sectores aún no incorporados, dando lugar a una formación muy heterogénea que no se corresponde exactamente con la concepción de público de otras épocas.

---

<sup>169</sup> Nina MÖNTMANN *Art and its Institutions* Londres: Black Dog Publishing, 2006. Una traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, *La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío*. revisada por Joaquín Barriendos puede encontrarse en la dirección: <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es>

<sup>170</sup> Realmente todas las preposiciones le podían ser propicias: *Permiten difundir información* a, ante, bajo, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, para, por, sin, so, sobre, tras eventos artísticos.

La influencia de estas transformaciones en la constitución del público y en las formas de comunicación, publicidad y difusión de las propuestas, sobre las concepciones artísticas es notable. El arte de hoy se concibe institucionalmente unido sus formulaciones mediáticas.

Resulta difícil concebir hoy una exposición en un museo que no ofrezca un catálogo y se duda de que existan aún los acontecimientos artísticos que no son anunciados por la prensa cultural.

Por otra parte la influencia de los medios de difusión, no viene dada sólo por su labor compiladora o informativa, que eran sus funciones en tiempos anteriores, ahora estas mediaciones se convierten en trabajo de una empresa mayor, colaborando en la trama de los agentes del sistema del arte basado en mecanismos de captación y conservación de clientelas, capaz de regularizar el sector y de construir un corpus teórico para albergar las propuestas que “administran”.

Las formas de producción y las de difusión, se entrelazan y a veces cambian sus papeles como consecuencia del hecho de que los medios de difusión hallan dejado prácticamente de ser un fenómeno derivado de la producción, confiriéndolas más poder y una influencia mayor tanto dentro del sistema del arte como frente a las prácticas artísticas, hasta el extremo de que son los “artistas” los que deben estar pendientes de lo que desde su foro más afín, se estipule como tendencia, como estética o como herramienta de análisis<sup>171</sup>.

Exceptuando al entorno de los propios creadores o de los participantes activos del proceso de montaje y producción de los eventos y debido a su alcance mediático, resulta habitual que sean estas formas publicitarias o de difusión la introducción a la obra o la acción artística y a veces su único contacto con ella.

Estas imágenes y los textos que sobre el evento se transmitirán al público, no sólo consiguen dar información práctica sobre dónde y cuándo tendrá lugar la actividad artística, sino que también cumplen otros objetivos como los de hacer pública la identidad de los promotores del evento, convencer al público de la importancia del evento o posicionar al público ante un criterio o teoría estética determinado

Al igual que público del arte hoy, los medios de difusión se caracterizan por ser muy heterogéneos, la información que se le proporciona responde a intereses muy variados y por lo tanto se expresa en lenguajes diferentes y emite mensajes con distintas intenciones. Las formas de difusión se destinan a un público muy amplio, parte del cual no está necesariamente familiarizado con el

---

<sup>171</sup> De estas tres medio-imposiciones, medio-sugerencias (tendencia, como estética o como herramienta de análisis) las herramientas de análisis son sin duda las más respetuosas e interesante para las prácticas, este tipo de divulgación de carácter teórico suele ofrecer una visión crítica respecto a los cánones institucionalizados (aunque son justamente estas concepciones teóricas las últimas responsables de una parte más de dichos cánones).

mundo del arte, y otra parte forma un grupo de entendidos que otorgan mayor importancia al análisis, diagnósticos y críticas, haciendo uso de conceptos muy complejos y de un lenguaje profesional.

No hay una línea divisoria ni entre estas dos formas de comunicar sobre arte al igual que no podríamos trazarla entre las múltiples especies de público a los que se dirigen; pero existe una gradación entre estos dos extremos.

La heterogeneidad de los públicos y la tendencia a la conquista de nuevos públicos potencia un panorama de mucha diversificación y de un aumento creciente de los medios de difusión del arte que se explica también dentro de la lógica de lo que hemos denominado economía cognitiva y gracias al desarrollo de nuevos medios técnicos de reproducción y de distribución.

Las líneas de división entre el arte y la cultura y entre lo cultural y lo comercial y lo político se han vuelto flexibles al mismo tiempo que la comunicación y las obras de arte han difuminado muchas de sus diferencias. Esto genera un nuevo ámbito híbrido en el que la obra y su autor se encuentran desde el primer momento dentro del entramado de distribución y difusión.

Las revistas<sup>172</sup> son un buen ejemplo de cómo se está transformando el campo artístico, existe en líneas generales una tendencia a incluir objetos y eventos tradicionalmente ajenos a la reflexión sobre la obra, se tratan cuestiones teóricas, de crítica política, cultural e institucional<sup>173</sup> así como también se incluyen en el mundo del arte obras de diseño, arquitectura, investigación tecnológica, publicidad

---

<sup>172</sup> La variedad de formato de las revistas es enorme, quizás lo único que las asemeja sea su periodicidad. Hay revistas en las que encontramos un formato estructurado en torno a artículos de temáticas diversas, firmados por autoridades en la materia y de varias páginas, trascienden lo periodístico aunque suelen tener una contextualización en el momento, con referencia a autores o a acontecimientos de esa temporada.

También suele incluirse una agenda que recoge las convocatorias a exposiciones, concursos, y demás efemérides (Lápiz, October, Art in América, Art Press o Kunstforum) para lo que deben estar muy actualizadas. Otros formatos de revista se estructuran en torno a varios autores concretos o movimientos determinados y a la crítica de estas obras (Parket, Artforum o las españolas Arte y parte y Cimal.) Este tipo de medios de difusión masiva se caracterizan fundamentalmente por la inclusión de opiniones de expertos y comentarios escritos que proponen formas de análisis y reflexión sobre la obra. Y varían mucho en relación con factores como:

- Su línea editorial, y la posición intelectual de los miembros de su consejo editorial formado usualmente por críticos, historiadores, teóricos y en algunos casos, por artistas.
- La coherencia y seriedad con la que tratan los temas, que depende no sólo de los posicionamientos de los articulistas sino también de sus temas a tratar y del contexto y el público hacia el que quieren dirigirse
- La actualidad de su documentación.

Este es un punto importante a considerar en la valoración de las revistas, ya que son ellas las responsables en cierta medida de que la información sobre los eventos culturales llegue de forma casi inmediata a los centros artísticos geográficamente menos conectados. A través de este trabajo "periodístico" e informativo

- La internacionalización de los contenidos. La tendencia de las revistas es a internacionalizarse, así es cada vez más frecuente encontrar referencias a eventos de otros países, fundamentalmente de los centros geográficos del arte ( Nueva York, París, Viena...) pero también de sus periferias más multiculturalistas (Medellín, Johansburgo,...)

<sup>173</sup> A este respecto resulta muy esclarecedor el análisis de Hal Foster sobre la situación actual de la práctica crítica en los Estados Unidos. En Hal FOSTER *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004. Cap. Críticas del arte in extremis. Pág. 121

*¿Dónde estamos ahora? Si el declive del crítico moderno del arte Artforum fue también el ascenso del teórico-crítico de la clase October, esta figura ha empezado a ceder a su vez.*

y otros objetos de los estudios visuales. A estas revistas, editadas e impresas, debemos añadir las que utilizan como formato Internet que facilita enormemente la circulación de información y por otra parte permite el acceso a la producción de información o crítica a cualquiera que crea tener algo que decir, los críticos pero también las propias instituciones (públicas y privadas), los artistas, y los públicos crean no sólo páginas Web, sino también blogs y foros en los que se posibilita el debate y la discusión.

Las facilidades reproductivas, que se derivan del desarrollo tecnológico, incrementan aún más la cantidad de interpretaciones. Interpretación y reproducción aumentan proporcionalmente y además lo hacen a una gran velocidad. Las noticias son prácticamente inmediatas al igual que las posibles réplicas y también es mucho más rápida la expansión difusora de cualquier evento.

El catálogo así como las páginas Web, realizan al mismo tiempo, una función informativa que modifica la visión del público una vez este se encuentre frente a la obra “en directo” y también cumple la función de ser una versión perenne del evento o hecho artístico

Ante la complejidad de las formas creativas desmaterializadas, frente a lo efímero del hecho exhibitivo, la omnipresencia del catálogo, que logra llegar hasta espacios y personas que nunca podrían visitar la exposición y otros muchos factores, lo han convertido en una especie de obra paralela<sup>174</sup> que además de ser una creación en sí misma<sup>175</sup> determina la importancia del evento y sirve al artista y a la institución que le acoge como documentación y publicidad de su trabajo.

---

*En el frente cultural se ha multiplicado por muchas disciplinas diferentes y debates posmodernos. En el frente profesional, si el crítico Artforum tenía un pie en el desván, el teórico de October tiene un pie en la academia, y ahora a menudo nace y crece allí. Pero esta autotransferencia a la Academia no es más que parte de la historia.*

*En el frente institucional ambos tipos de críticos fueron también desplazados en los años '80 y '90 por una nueva red de marchantes, coleccionistas, comisarios para los que la evaluación crítica, no digamos el análisis teórico, era de poca utilidad. Se les solía considerar un obstáculo y muchos gerentes de asuntos artísticos ahora los evitan activamente, como hacen tristemente muchos artistas.*

*En este vacío somos testigos de la venganza parcial del crítico-poeta, que reivindica el necesario regreso de la Belleza y la espiritualidad como los sujetos esenciales del arte, con la Transgresión y el Sensacionalismo mantenidos a raya como divertidas suspensiones o espectáculos colaterales con que alimentar a los medios de comunicación de masas*

<sup>174</sup> Seth SIEGELAUB, Entrevistado por Charles Harrison, “On Exhibitions and the Word at large”. Studi Internacional, diciembre de 1969 y también en Benjamin BUCHLOH, *Formalismo e Historicidad*, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”.

*Hace ya muchos años que se sabe que la mayoría de la gente traba conocimiento de la obra de un artista a través 1 de la prensa o 2 del boca a boca, y no por contacto directo del arte en sí. Por lo que se refiere a la pintura y la escultura, prácticas en las que la presencia visual, el color, la escala, el tamaño, la localización, es tan importante, tanto la fotografía como la verbalización de la obra constituyen un envilecimiento del arte. Pero cuando el arte se ocupa con cosas que no guardan relación con la presencia física, su valor (comunicativo) intrínseco no resulta alterado por su presentación en la prensa. El uso de catálogos y libros para comunicar ( y difundir) las obras es el medio más imparcial de presentar el nuevo arte. El catálogo puede operar como información primaria en la exposición, frente a la exposición secundaria acerca del arte que aparece en revistas, periódicos etc. Y en algunos casos, la “exposición” puede ser el “catálogo.”*

<sup>175</sup> Aunque se crean alrededor del evento artístico, los catálogos y las páginas Web, puede confeccionarse antes o después de éste De alguna manera los medios de difusión representan el futuro del acto artístico, es su presencia en el tiempo, lo que le sobrevive y permite los posteriores estudios y clasificaciones, además de ser lo que un espectador puede permitirse adquirir o acceder.



La generalización de internet y otros medios audiovisuales (videos, DVD, cd-roms etc.) parece la evolución con mayor influencia en este aumento, podemos prever el uso cada vez más esencial de estos formatos que permiten que cada artista y cada colectivo; que cada proyecto, proceso u obra, se expongan a sí mismos en casa de millones de personas a través de las páginas Webs<sup>176</sup>. El acceso a este tipo de recursos ha posibilitado la difusión de multitud de propuestas que de otro modo no habrían sido recibidas ni tan lejos ni por tanta gente. La dificultad ahora estriba en la traducción de todo lo que promueven cierto tipo de prácticas a las capacidades comunicativas del medio.

---

<sup>176</sup> La mayoría de las producciones de las que tratará este trabajo han conseguido una propia visibilidad a través de su incursión en Internet, aunque hasta finales de los noventa la mayoría de los creadores no tenían todavía los conocimientos suficientes para gestionar sus páginas ni los espectadores del arte estaban acostumbrados a visitar este tipo de “sitios”, actualmente podemos asegurar que la mayoría de los grupos organizados o semi-organizados dedican parte de sus esfuerzos de creación a crearse una presencia en este ámbito digital, incluso movimientos tan puntuales e invertebrados como “*casas y calles*” tuvo una dirección donde poder visitar sus convocatorias. La interrelación es el único campo común, la Web permite además la contestación, la interpelación y todo un catálogo de reacciones, escritas.

### 3.1.2 Difusión es participación

Los cambios en las funciones de los medios de difusión masivos proponen un desafío a las prácticas artísticas que ante esta situación se reformulan, internándose en los asuntos de la difusión para poder seguir manteniendo cierto control sobre el sentido de las obras

Resumiendo las múltiples transformaciones técnicas y funcionales de la difusión podemos destacar ciertas premisas:

La existencia de públicos muy variados y la posibilidad de generar otros nuevos.

Las facilidades de reproducción y de distribución tanto de imagen como de ideas y textos, en formatos accesibles y con la posibilidad de obtener una respuesta prácticamente inmediata.

Los medios desarrollados como soporte de difusión de información o de comunicación, son también reconvertibles en medios de creación y expresión artística.

La inversión económica puede reducirse desde el momento que se eliminan los factores materiales, es entonces cuando resulta primordial la valoración de las ideas y de las obras en cuanto a tales y la estrategia que permita hacerlas públicas sin restringir los accesos pero hacerlas también posibles ofreciendo algún tipo de intercambio al productor que ofrece su tiempo y su trabajo a lo común<sup>177</sup>.

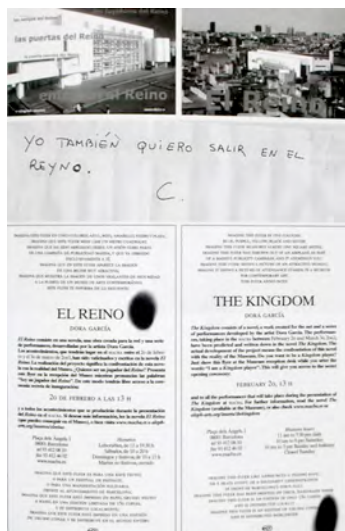
Asumiendo estas hipótesis, las prácticas invertidas, así como las distraídas, en precario y desobedientes se presentan implicadas en los ámbitos de difusión, que en muchos casos hacen coincidir con el propio proceso artístico.

Participación: el productor y el público se unen dando lugar a una colaboración

La mayoría de experiencias del mail-art se han desarrollado en este sentido. Mandar una carta, pedir colaboración y convertir al destinatario en emisor, al espectador en emisor. Así, las formas de generar arte desde la difusión proponen fundamentalmente una reinscripción del público al que se considera ahora como un agente activo en el propio devenir de la obra. La participación se vuelve una opción de la recepción o del consumo de la obra.

---

<sup>177</sup> La difusión se ha convertido en la economía del conocimiento y del intercambio de ideas en un verdadero espacio político, los asuntos de accesibilidad en relación con la propiedad de las ideas y los derechos sobre las mismas es el fundamental debate de fondo sobre el que se discute la idea del arte y de las formas de producción en la contemporaneidad.



Cartel explicativo e imagen del proyecto “El Reino” producido por Dora García, que forma parte de Insertos en tiempo real  
recibirá esta información directamente en su buzón electrónico.

Una obra de arte como fue reunir una muestra de agua<sup>178</sup> de distintos lugares del mundo, implica un esfuerzo de comunicación del proyecto, de difusión de la invitación a participar, que resulta ser la parte más fundamental y que no puede delegarse en nadie ajeno al proyecto, es un mano a mano, se trata de una colaboración en las que los participantes se deben colocar en la misma posición. El artista se convierte en un promotor, en un organizador que fija unas pautas pero que da voz a los otros. Así, por ejemplo la obra de Dora García<sup>179</sup> El Reino presenta a los participantes:

*Los Jugadores del Reino son provocadores de acontecimientos, algunos de ellos son además informantes sobre esos acontecimientos que ellos han provocado*

Este proyecto forma parte de un grupo titulado por la autora *Insertos en Tiempo Real* cuya intención es “interrumpir, dislocar, cuestiona o deformar situaciones reales en tiempo real” para ello utiliza actores que siguiendo sus instrucciones realizan ciertas operaciones, como por ejemplo visitar un museo dando lugar a una peculiar investigación sobre los patrones de conducta que se adoptan en la percepción de las obras de arte. A través de performance y net art busca además establecer conexiones multidireccionales entre un relato en la red y una secuencia real.

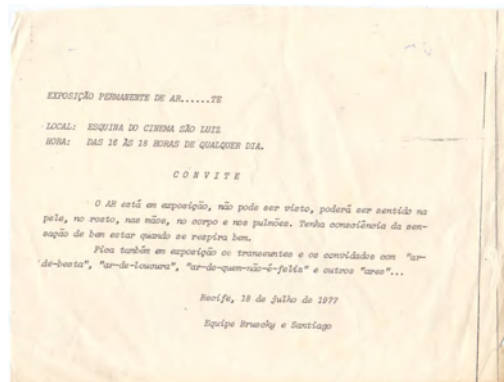
Los “diarios” -relatos- de cada performance contienen reflexiones y narraciones escritas por Dora García o por los actores/colaboradores que realizan las performances, y fotografías y películas de estas performances. Esta información se envía por medio de e-mails al site *Insertos en Tiempo Real* y al suscribirse

### Insertión, manipulación y apropiación de los medios de difusión masivas

La práctica de los cadáveres exquisitos que tanto practicaron los círculos surrealistas es posible hoy en día a una gran escala, Las experiencias del arte postal y telefónico inauguran formas que hoy en día con los móviles y los ordenadores, ambos conectados entre sí dan lugar a la formación de cadenas de creación

<sup>178</sup> Véase la obra *75% agua* del colectivo SDF

<sup>179</sup> Toda la información puede visitarse en: <http://www.doragarcia.net>



Paulo Brusky. Invitación a una exposición

También se trata de interferir en los canales habituales ganados para el campo de la reflexión y la participación artística. Paulo Bursky, también activo creador de arte correo, insertaba anuncios por palabras en los periódicos en los que explorar los límites de lo admisible en ese tipo de comunicación. Fueron publicados:

“Prédio para suicidas”<sup>180</sup>

“Esqueçam a copa- E pensem no governo”<sup>181</sup>

“O governo Brasileiro adverte: Trabalhar, estudar, Comer, Habitar, Ter saúde e Viver e prejudicial ao povo”<sup>182</sup> Otros no pudieron ser publicados como: “Associação Brasileira de ladroes...”<sup>183</sup>

La “Parasitación de los medios comunicativos” son fórmulas muy utilizadas desde muy diferentes posicionamientos, pero a menudo es un tipo de propuestas asociado a una cierta forma contestataria, propia de las “guerrillas de comunicación urbanas”<sup>184</sup> cuyo marco de trabajo

es la capa informativa que se da en las ciudades.

La “reseñalización” de las calles ha sido una práctica habitual tipo de acciones, ejemplo reciente es el cambio de las cartelas de las Barrio de Lavapiés por el colectivo Fiambrera Obrera<sup>185</sup>

### Creación de formas nuevas con los mismos medios

Otro ejemplo de transformación del proceso de difusión es utilización de apariencias equívocas,”disfrazarse de medio” como colectivo “La más bella”<sup>186</sup> Una colección de objetos, textos,



Intervenciones de la Fiambrera en las placas de señalización de las calles de Lavapiés (Mesón de Paredes/parados y Embajadores/desalojadores)

de este  
calles del

la  
hace el  
músicas y

<sup>180</sup> Paolo Bursky Periódico “O Principe” 1986

<sup>181</sup> Paolo Bursky Diario de Pernanbuco.

<sup>182</sup> Paolo Bursky Periódico “Jornal do Comercio” 21 mayo 1994

<sup>183</sup> Paolo Bursky Anuncio censurado por el Diario de Pernanbuco.

<sup>184</sup> Grupo autónomo AFRICA Luther Blisset / Sonja Brünzels, “Manual de Guerrilla de la comunicación” Virus Editorial, Barcelona 2000

<sup>185</sup> La página web que reúne todos los trabajos de este colectivo es : [www.sindominio.net/fiambrera/](http://www.sindominio.net/fiambrera/)

<sup>186</sup> Toda la información sobre este colectivo puede encontrarse en la dirección: [www.lamasbella.com](http://www.lamasbella.com)



Una de las señalizaciones del proyecto de Rogelio Lopez Cuenca "Décret n° 1"

videos que se presenta en forma de revista. Se trata de crear un producto a partir de aportaciones variadas de artistas con la misma lógica con la que se elabora una publicación periódica, pero con la diferencia de que en este caso se tratan de obras de arte (múltiples) y que su contenido es creativo más que informativo.

Algunas veces se trata de una autodifusión, cercana a la de los Fan zines y las pintadas en la calle en las que "el medio es el mensaje"<sup>187</sup> pero otras veces se considera más útil y eficaz la apropiación de medios ya establecidos

Un ejemplo de este tipo de prácticas que distorsionan los medios de exhibición con diferentes tipos de estrategias es la pieza de Rogelio Lopez Cuenca "Décret n° 1"<sup>188</sup> realizada aunque nunca expuesta para el recinto de la Exposición Universal de Sevilla en 1992.

Se trataba en sí de una parasitación del espacio exhibitivo (recinto ferial), y también de una interferencia en el ámbito informativo del evento. Una manipulación de la propia lógica comunicativa de la institución donde finalmente no logró ser exhibida (esto nos da una idea de la efectividad que los directivos de la organización preveían que tuviera la obra)

Los artistas también aprovechan los canales de comunicación participando de la lógica comunicativa pero explorando nuevas formas, experimentando e introduciendo factores diferentes como pueden ser los participantes o los lugares donde tienen lugar

Este es el caso de Antonio Abad<sup>189</sup> en sus últimos proyectos como el Canal Gitano, el Canal Invisible y el Sitio Taxi para los cuales el artista se coordina con grupos de personas entre los que reparte móviles habilitados para transmitir información a Internet, de este modo grupos de personas que habitualmente no acceden a la condición de emisor público subvierten su situación, de momento el autor a organizado esta experiencia con grupos tradicionalmente excluidos de los discursos oficiales como son unos

<sup>187</sup> Célebre frase del experto en medios de masas, el estadounidense Marshall McLuhan

<sup>188</sup> "Décret n° 1" Rogelio Lopez Cuenca

Este título hace referencia al "Decreto n°1 para la democratización de las artes" de 1918, publicado por el grupo de los futuristas de Moscú. Se trataba entonces de la supresión de los centros de arte oficiales a favor de la intervención artística directa en la calle.

Esta obra consistía en unos paneles de señalización que imitaban y parasitaban los paneles oficiales de la muestra. En ellos, se podía leer en varios idiomas, juegos de palabras que escondían (y explicitaban también) críticas profundas a las instituciones y al ejercicio del poder, así como a la problemática de la inmigración.

Otras obras del mismo autor que también actúan justamente en el ámbito de la difusión masiva, son "Traverser" "Real zone"1990, "Do not cross. Art Scene", "Phone/poem", "New Word order" 1991, "Bahnhof Ost"1992, "Du Calme""Warning artArt", "Landscape with the fall of Icarus", "Viajes barceló. Camel Trophy" 1994, "Bienvenidos"1996, "Host Rails"1998...

<sup>189</sup> Estos proyectos han sido expuestos en varias ocasiones y pueden ser revisitados en el sitio web Zexe. Net.: [www.zexe.net/](http://www.zexe.net/)

taxistas de Mexico D.F. ( Sitio Taxi), las prostitutas de Madrid (Canal invisible), las comunidades de etnia gitana de Lleida y de León (Canal Gitano) o los discapacitados físicos (Canal Accesible).

Se trata de convertirse no sólo en un creador, un dinamizador, sino en un creador de creadores. El asunto de la mediación se convierte en una de los fundamentos centrales de la obra y se confunde con los otros contenidos de las mismas.

### 3.2. *Dar lugar.*

#### La construcción de esferas públicas.

*“Las artes que no realizan ninguna obra tiene una gran afinidad con la política. Los artistas que las practican, bailarines, actores, músicos y otros, necesitan un público junto al que puedan dar muestras de su virtuosismo, tal y como los hombres que actúan necesitan a otros para manifestarse en su presencia: unos y otros necesitan para trabajar un espacio de estructura pública y, en los dos casos, su ejecución depende de la presencia de los demás.”*<sup>190</sup>

La capacidad del crear espacio común es una característica del arte de todos los tiempos<sup>191</sup> y la interrelación que existe entre las formas de expresión de una comunidad y su identidad son evidentes y fundamentales en el desarrollo vital de cualquier comunidad.

Destacamos la dimensión del arte como mecanismo de subjetivación tanto oficial (afirmativo con el sistema) como el no oficial (al que suelen atribuirse capacidades alternativas al sistema).

Una mutación de la subjetividad originada por movimientos heterogéneos sería una gran victoria humana frente al sistema del capitalismo integrado, que pretende imponer a los individuos que no vivan sino para la producción y el intercambio que le permite conservarse y mantenerse.

Decimos que vivimos en una época tremendamente individualista y frecuentemente escuchamos quejas sobre la pérdida de esta u otra costumbre de reunirse y de hacer cosas juntos, pero mirado más de cerca resulta paradójico comprobar cómo la subjetividad de cada cual, corre el riesgo de ser homogeneizada de igual manera que se han estandarizado los modos de producción, de circulación y de control social.<sup>192</sup>

En este panorama la generación libre de ideas y de imágenes resulta tener una importancia clave en la formación de una verdadera esfera pública. Una actitud generadora debe comenzar abordando la realidad no como una estructura terminada y como diría Barthes “natural”, sino como un campo de confrontación de las representaciones múltiples. En este contexto la producción

---

<sup>190</sup> Hanna ARENDT. *Entre el pasado y el futuro. Seis ejercicios de pensamiento político*. Barcelona: Península, 1998

<sup>191</sup> Según hemos introducido anteriormente a través de algunas teorías de Hans-Georg Gadamer.

<sup>192</sup> Felix GUATTARI. *Plan sobre el planeta*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004. Pág. 90

En el capítulo: “El capital como «integral» de las formaciones de poder”. Guattari llega a afirmar que la subjetividad se ha visto nacionalizada: *Aunque su enunciación sea individualizada, nada es menos individual que la subjetividad capitalista. La sobrecodificación de las actividades, de los pensamientos y de los sentimientos humanos, por el capital acarrea la equivalencia y la resonancia de todos los modos particulares de subjetivación. La subjetivación se ve, por así decirlo, nacionalizada.*

artística no es necesaria por su “novedad” sino por estar en sí misma creando la realidad, que también se construye sin su intervención pero de otra manera; su valor no es tanto crear un mundo nuevo, sino colaborar en la construcción de una esfera pública.

Dar lugar a algo, al igual que darle sentido no significa sólo crear un espacio donde antes no existía (que no es poco) sino también gestionar todo los procesos desde la producción hasta la distribución de la obra, y esto implica también generar unas propias estructuras de crítica, de reflexión... etc, en suma crear las condiciones de habitabilidad para ese lugar.

Para crear un lugar, y un lugar significativo debemos preocuparnos además de la situación del público, figura que al igual que la del autor, puede desarrollar múltiples formas de estar y de ser en la obra.

*Lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico*<sup>193</sup>

Para Rancière, el arte se define menos por criterios de perfección técnica o de apropiación para determinados fines que por el hecho de representar una experiencia espacio-temporal específica. En su obra “Sobre políticas estéticas” analiza algunos “programas”, concepciones de la estética que se distinguen entre ellos precisamente en su concepción de los espacios e instituciones del arte<sup>194</sup>.

Según lo que el autor califica como “programa cultural/educativo” se propone la necesidad de un espacio/enciclopedia en el que todos tengan acceso a la posibilidad de gozar del distanciamiento estético. Los intentos de democratización de la experiencia estética arrastran una gran cantidad de contradicciones. Una dimensión pública del arte implica la necesidad de una política de accesos a ese lugar específico del arte (museos y centros de arte públicos y gratuitos) y una política educativa para poner a disposición de todos, las herramientas necesarias para llegar a gozar de ese distanciamiento. (Paradójicamente se requiere una reducción de cierto distanciamiento para conseguir los goces que proporciona otro cierto distanciamiento estético).

---

<sup>193</sup> RANCIÈRE. op. cit, 2005..Pág 17

<sup>194</sup> Ibíd. Los espacios del arte. (Págs. 69-80). Pág.70:

*Hay diversas clases de transacciones de la experiencia estética y de sus potenciales, que implican diversos usos de sus espacios. Estas transacciones programáticas asignan a los espacios e instituciones del arte funciones encaminadas a hacer las virtualidades propias de la experiencia estética, poniendo en juego las contradictorias relaciones que definen esta experiencia: relaciones entre un dentro y un fuera, entre posesión y desposesión, experiencia de lo heterogéneo/reapropiación de lo propio.*



El llamado “programa estético radical” interpreta los espacios del arte como lugares aptos para un “puro encuentro”<sup>195</sup> con la singularidad de las obras. Este tipo de posicionamiento resulta contradictorio en una sociedad que acepte y respete la igualdad de derechos o en una sociedad en la que el arte sea considerado un bien común pues si bien considera que lo que se hace en el espacio del arte es un bien común, en la práctica sólo consigue compartirlo a un público muy restringido, que coincide con una clase



The peplemobile. Vito Acconci Amsterdam, Rotterdam, Middleburg, Eindhoven, Groningen, 1979

privilegiada, bien sea esta una clase social, profesional o una institución religiosa.

Lo cierto es que esta corriente sigue teniendo un gran peso en las convenciones del arte actual, a veces solapada y a veces abiertamente, la defensa de un arte elitista puede aparecer como solución a los problemas de espectacularización de los objetos artísticos, sino bien como defensa de los propios intereses particulares<sup>196</sup>

El “programa militante de denuncia de los espacios del arte” aparece, según Rancière, ante la mistificación de las supuestas virtudes emancipatorias del distanciamiento estético, se trata de una respuesta de fundamento político que consiste en la utilización del propio espacio simbólico de la institución del poder. En esta concepción podemos situar muchas

<sup>195</sup> RANCIÈRE. op. cit, 2005. Pág.70.

*El programa estético radical se centra en la especificidad de los espacios de arte. Pero hace de estos espacios los lugares del puro encuentro con la singularidad de las obras, la única forma capaz de preservar el sentido elitista del arte, de alimentar las energías republicanas o de mantener la promesa de emancipación.*

<sup>196</sup> Un ejemplo reciente de esta acepción, es la polémica creada alrededor de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, este evento, cada vez más popular y sin duda populoso parece contradecir a los profesionales que se reúnen con un interés exclusivamente laboral, para intercambiar sus productos y que no entienden la pertinencia de mesas redondas ni stands promoviendo instituciones (aunque estos contengan proyectos de arte).

Otro ejemplo es la lucha de la Iglesia Católica para salvaguardar su arte de la masificación, rozando continuamente las leyes establecidas por el estado de acceso público a los bienes públicos.

de las prácticas artísticas de la contemporaneidad (especialmente desde los años 70), resulta muy ilustrativo el caso de Hans Haacke, en proyectos como Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, On social Gease (1975)<sup>197</sup>

Junto a estos programas podemos citar la existencia de una tendencia que promueve la adaptación de los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni formas propias, una variante heredera de las redefiniciones de las relaciones entre el arte y la vida.

Una de las razones que argumentan algunos artistas, desde los años '70, para dejar de hacer arte dentro de espacios creados para ello (galerías, museos, centros de arte...) es la pérdida de interés por esa mirada interesada dentro de un espacio acotado. Al salirse de las galerías buscando un tipo diferente de interlocutor, estos artistas están creando nuevos espacios (a veces muy efímeros, otras rápidamente devorados por aquellos de los que proponía distanciarse) en los que se invita al público o bien se invita uno al lugar del público y se le exige ya no una mirada experta sobre el arte sino un interés sobre la vida.

*Lo público debe empezar en el espacio público (...) Lo público empieza con el número tres, empieza cuando hay discusión. Ya no me interesa el espectador del arte con una mirada específica (...) me interesa el público que pasa y se encuentra cosas*<sup>198</sup>

La evolución de la actividad de Vito Acconci, así como de muchos otros artistas de su generación, desde formas de entender el arte en la galería o performances centrados en su cuerpo hasta lo que es hoy el Studio Acconci de arquitecturas públicas, es muy interesante para introducir el cambio de escenario (de lugar pero también de actores y público) que se produjo en los años 90 cuando se establece en la escena artística internacional una categoría “relacional”.

En cualquier caso junto a los múltiples ejemplos que podemos encontrar de investigaciones artísticas que tienden en diversas maneras hacia las concepciones experienciales de la vida, conviene mantener la perspectiva de que paralelamente en el tiempo al

---

<sup>197</sup> Hans HAACKE se caracteriza por haber desarrollado una activa crítica sobre los medios del arte. Además de su larga trayectoria artística podemos encontrar sus reflexiones en el libro-diálogo con Pierre BOURDIEU titulado *Libre- Échange*. Paris: Éditions du Seuil/les presses du réel, 1994.

En un artículo titulado *Todo el arte que se puede exhibir*. (escrito para el catálogo Art into society- Society into Art: Seven German Artists. Londres: Institute of Contemporary Art, 1974) publicado en español en el catálogo retrospectivo *Obra social*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995 Pág 296.) escribe Haacke:

*Si queremos conocer mejor las fuerzas que logran elevar ciertos productos a la categoría de “obras de arte”, es conveniente, aparte de otras averiguaciones, conocer los apoyos económicos y políticos de las instituciones, así como de los particulares y de los grupos que participan en el control del poder cultural(...)*

*La valoración que hizo en 1934 Bertold Brecht sobre las “Cinco dificultades para escribir la verdad” sigue siendo válida. Son la necesidad de valor para escribir, aunque se esté suprimiendo; la inteligencia para reconocerla, aunque se esté maquillando; el arte de utilizarla como arma; el juicio para elegir a aquellos cuyas manos resultan efectivas; la astucia para difundirla entre éstos.*

<sup>198</sup> Escuchado a Vito Acconci en la presentación de sus últimos videos de obras producidas por el Studio Acconci. Paris.Centre George Pompidou 13 octubre de 2005.

desarrollo poético y experimental, han sido el mercado y la reubicación del valor de la cultura, los que han acercado e identificado con más claridad y amplitud los conceptos arte y vida.

### 3.2.1 Medios de exhibición masivos

Los Salones parisinos del s.XIX marcaron el inicio de la concepción del público masivo como “destinatario principal y juez definitivo de las obras de arte moderno”<sup>199</sup> En nuestro tiempo la satisfacción del público es un asunto fundamental, al igual que los medios de difusión, los medios en los que las obras se hacen públicas y se exponen, se dirigen a un número creciente de personas

La planificación de las formas de exhibición de las obras de arte, se ha convertido en una de las cuestiones más influyentes a la hora de interpretar el propio arte.

Actualmente existen diferentes plataformas o estructuras exhibitivas entre las más significativas podemos destacar los museos y centros de arte, las ferias y las grandes exposiciones temporales y/o temáticas y las asociadas a Internet anteriormente señaladas como medios de difusión. Estos medios han sido redefinidos en sus funciones al tener que adaptarse a las transformaciones sociales y a los cambios en las concepciones de la experiencia estética.

Los museos fueron el objeto central de los ataques de las manifestaciones de arte de vanguardia, y se ha mantenido como uno de las temáticas más recurrentes del discurso artístico hasta nuestros días, las polémicas abordables en la relación arte/museo son amplísimas, entre todas estas apreciaciones teóricas, me gustaría resaltar la perspectiva que nos ofrece Rosalind Krauss, para quién el museo de hoy funciona como una empresa que ha de obtener beneficios financieros de sus productos. Krauss analiza este fenómeno de los cambios en el contexto artístico y exhibitivo a partir de la aceptación y la museización del movimiento minimalista<sup>200</sup>.

---

<sup>199</sup> F.CALVO SERRALLER. *Los espectáculos del arte*. Pág. 35.

<sup>200</sup> Rosalind KRAUSS “Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista” .Artículo aparecido en castellano en la revista *Arquitectura y vivienda* n°39. Pág. 19 y ss. 1993

Krauss afirma que las colecciones de los museos han dejado de ser una representación específica del saber cultural, para convertirse en “capital en activo”, que marca su valor en el intercambio. Define al museo contemporáneo, que ella califica como sincrónico, en oposición al museo diacrónico, histórico o enciclopédico, como un lugar enfocado a proporcionar una diferente comprensión del arte que parece ser la de facilitar una intensidad en la experiencia y una experiencia que más que temporal se convierte en espacial.

Otra de las cuestiones que trata Krauss es la de los procesos de industrialización que se generan en la institución del museo. Las prácticas y funcionamientos que se generan en estos centros siguen la lógica de la producción industrial desde las estructuras jerarquizadas a la división específica de tareas; así los conservadores, escritores, directores o comisarios, como agentes de esta forma de producción, deben especializarse en sus funciones, sus tareas se van tecnologizando y centralizando( y a fin de cuentas burocratizando). Este proceso de industrialización se plasma en una necesidad de recursos en forma de objetos artísticos que puedan entrar en circulación rápidamente. El nuevo museo industrializado requiere tener un mayor número de piezas en el inventario, piezas que para que ofrezcan máxima rentabilidad han de estar en circulación constante. Y en relación con la comercialización y eficacia del producto es más beneficioso disponer de la máxima extensión, eso no sólo afecta a la estructura física del museo, a crear otras sucursales del museo en diferentes partes del mundo

Tanto las ferias de arte<sup>201</sup> (que tradicionalmente se dirigían a relaciones entre el mismo mundo del arte), como las grandes exposiciones temporales, Bienales, Cuatrienales, Temáticas comparten su condición de forma de entretenimiento y por tanto sus características formales de exposición se anuncian en la televisión como los grandes acontecimientos anuales recibiendo miles de visitantes.

La historia de este tipo de exposiciones, puede remontarse hasta el Armory Show de 1913<sup>202</sup> Un modelo paradigmático del alcance de este tipo de exposiciones es el de la documenta de Kassel. En 1997 la documenta x consideraba que una de sus funciones era la de crear una especie de diagnóstico más bien cultural y temporal que sintomático, lo que significa que más que dar a conocer las obras que presentaba, su objetivo era dar a conocer las teorías que pretendía encarnar.<sup>203</sup> Por supuesto que esto tenía una repercusión en las obras y en determinadas corrientes artísticas, que fueron publicitadas y/o asentadas, pero lo más destacada aportación era que promovía formas de lectura y en su caso relectura de estas obras de arte.

---

Krauss analiza hasta quienes son los sujetos que necesita este tipo de museos. Se trata de un individuo también tecnologizado, un sujeto que no busque afectos sino intensidades, que experimenta su fragmentación como una especie de euforia, un sujeto cuyo campo de experiencia no es ya la historia sino el espacio mismo.

En su constante metamorfosis los museos de corte histórico se fueron reconvirtiendo en espacios para exposiciones temporales de arte contemporáneo. Estas prácticas cuyo comienzo podemos situar a mediados del siglo pasado, han venido generando asistencias multitudinarias, a determinado tipo de exposiciones. En las últimas décadas este proceso de transformación ha ido evolucionando hacia una forma diferente de la institución, una forma que permite mantener ciertas cualidades del museo tradicional, intemporal y legitimador de los movimientos de arte pasados, pero que al mismo tiempo proporcione espacios dinámicos, que funcionen como centros de arte, con actividades innovadoras y con una sensibilidad más dirigida hacia los fenómenos artísticos del momento.

<sup>201</sup> Rocío DE LA VILLA *Guía del usuario del arte actual* Madrid: Tecnos, 1998. Págs. 75-76

Las ferias son fruto por un lado las Exposiciones Universales, que se crearon para mostrar ejemplos del progreso humano y que ampliaba las demostraciones de las ciencias y las técnicas a campos más accesibles al entendimiento del público, como las artes.

El otro acontecimiento son los ya mencionados Salones, que eran muestras organizadas por las Academias de arte pero que justamente evolucionaron hasta acabar con la uniformidad de gustos de esta misma Academia, surgen los salones alternativos como el salón de los rechazados que saben acercarse a los distintos gustos del público.

De la Villa destaca tres vertientes características de las ferias de arte: La comercial, la cultural y la institucional. Actualmente estas vertientes se manifiestan en las dos metas principales que se propone una feria de este tipo: Conseguir prestigio cultural, que su trabajo sea considerado como una contribución a la cultura, y obtener beneficio económico, que se traduce en el número de operaciones comerciales que genere.

<sup>202</sup> El Armory Show de Nueva York, sirvió además como acto definitivo de la introducción de las vanguardias europeas en los Estados Unidos. Promocionado por el Museo de Arte Contemporáneo sigue celebrándose anualmente

<sup>203</sup> Reflexión está desarrollada en un texto de Lupe GODOY titulado "Documenta x: Funciones y mediación. el curator de exposiciones como nuevo creador" dentro del libro coordinado por Román DE LA CALLE. *Arte y funcionalidad*. Universidad Politécnica de Valencia (UPV). 2002, Pág. 201 y ss

En este artículo califica la figura del comisario como "Responsable de organizar, de expresar mediante la exposición, su análisis temporal de la situación del arte contemporáneo, mediante una teoría artística que se desarrollará en cada edición y a la que cada exposición deberá servir"

Además de estas formas de mostrar el arte hoy, hay que tener en cuenta la gran velocidad de avance de los medios tecnológicos que pueden realizar muchas de las funciones de estas muestras “presenciales”. Existe también el concepto de una “exposición en internet” al que hay que añadir las ya mencionadas páginas de autor, y una gran presencia de páginas de instituciones.<sup>204</sup>

La importancia de la exposición en las prácticas contemporáneas contrasta con la existencia de varias corrientes desmaterializadoras del arte, esto es, tendencias a sustituir el objeto producido por el artista por una forma inmaterial que puede ser una instalación, una acción, un estudio, un juego interactivo, etc. La función exhibitiva que se le exige a la obra promueve esta absorción de las prácticas inmaterializadas<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> Como ejemplo destacar la presencia web de la edición de arco del año 2003, con proyectos artísticos en la red y con una página en la que se crearon foros de debate sobre las propias condiciones de la exhibición como los derechos legales y económicos en las relaciones entre artistas, galeristas y otras instituciones.

<sup>205</sup> Esta situación de exhibición masiva de las prácticas también surge en un momento en el que las teorías posmodernas hablan de un arte que como dice BAUDRILLARD.op. cit., 1988 Pág. 29:

*"tiene como objetivo no ser contemplable, desafiar toda seducción de la mirada. Ejercer sólo la magia de su desaparición"*

### 3.2.2 Espacios de exhibición. Espacios de intervención.

Desde la histórica aportación de Duchamp a la exposición de los surrealistas franceses en Nueva York en 1912, titulada “One mille of String”, hasta las sillas diseñadas por Franz West para la documenta 11 de Kassel, las aportaciones transversales al hecho expositivo, esto es, obras que modifican las condiciones de exhibición de todas las demás, han sido muy numerosas.

A Partir de los happenings de los '60, toda una concepción de arte crítico ha encontrado su lugar, posicionándose justamente en la situación ante la cual se oponen. No todas estas intromisiones han sido igualmente afortunadas, ni tampoco todas han tenido las mismas intenciones, de hecho, las intervenciones polémicas de los espacios exhibitivos se han convertido en muchos casos de finales del siglo XX en medios rápidos para conseguir notoriedad a través de transgresiones ya neutralizadas.

A continuación, me gustaría referir algunos ejemplos de artistas que resaltan estas intervenciones de las estructuras exhibitivas en diferentes sentidos. Primero tendremos en cuenta dos referentes históricos de un tipo de intervención que tiene lugar en el ámbito europeo y en el estadounidense en el mismo periodo (años '70): la obra de Marcel Broodthaers *Museo de arte moderno. Departamento de las Águilas 1968-1972* y la obra de Hans Haacke, *Shapolsky et al. Maniatan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, On social Gease (1975)*. Cada una de ellas pretende diferentes fines y construye sistemas de representación casi divergentes aunque ambas se plantean en un espacio híbrido entre los dispositivos formales de exhibición, espacios alternativos y situaciones presentes en el mundo “real”.

Luego expondremos obras de dos representantes del arte español de los años '90 y principios de siglo *Paco Cao Rent-a-Body (1996-)* y la obra para el Pabellón español de la Bienal de Venecia (2003) de Santiago Sierra. Considero interesante la inclusión de estos dos ejemplos, como contrapunto a la tradición que se remonta a las prácticas del arte activista y el arte crítico posmoderno, que será uno de los ejes de las propuestas de producción distraída, desobediente, en precario e invertebrada. Se da el caso de que estos dos ejemplos no utilizan las estrategias de dislocación de los espacios exhibitivos basándose en la ilusión de una transformación del panorama sino más bien desde una crítica escéptica a un sistema al que no pretenden proponer alternativa.





Marcel Broodthaers y Jürgen Harten durante la presentación y discurso inaugural de la Sèction XIX Siècle (bis) Duseldorf 1970



Marcel Broodthaers durante la preparación de la Section Cinema del Museo de arte moderno. Departamento de las Aguilas en 1971

*Museo de arte moderno. Departamento de las Águilas 1968-1972 por Marcel Broodthaers:*

Las doce Secciones que configuran este singular “Museo” son cada una de ellas una estrategia diferente con la que Broodthaers reflexiona sobre el arte a través de los mecanismos de exhibición.<sup>206</sup>

*Sección del siglo XIX. :* Tuvo lugar en la 30 Rue de la Pépinèrie, Bruselas 1968-1969.

<sup>206</sup> Marcel BROODTHAERS en una entrevista con George Adé 1972 afirma “Quiero mostrar la ideología tal y como es e impedir justamente que el arte sirva para hacer esta ideología no aparente, es decir, eficaz”



Se trataba de una instalación compuesta por un jardín, una tortuga, cajas con indicaciones de galerías, señales de envío y de destino una serie de tarjetas postales de Ingres, David, Meissonier...pegadas a la pared con celo. La palabra Museo y Departamento de las Águilas aparece pintada sobre la fachada, se lee al revés desde la calle y al derecho desde el interior.

El día de la inauguración se pronunciaron dos discursos, uno del propio Broodthaers en alemán y el otro por el Dr. Johannes Cladders, director del Städtisches Museum de Mönchengladbasch, en la puerta se instaló un contenedor vacío de transporte de la misma compañía que las cajas del interior donde aparecían las palabras: "Picture", "Tableau", "sculpture", "Fragile", "Handle with care", "Keep dry"<sup>207</sup>. Este trabajo se continuó con la *Sección siglo XIX (Bis)* que fue instalada en el Städtische Kunsthalle Dusseldorf, en Febrero de 1970, en esta nueva instalación se proyectaron parte de las discusiones generada en la inauguración del primer evento en las que se trataban los conceptos de artista y sociedad, la relación entre violencia institucionalizada y violencia poética, el destino de L'Art Grandville, Ingres... entre otras cosas.

*Sección Literaria:* Se trata de cartas abiertas escritas desde Bruselas y Colonia entre 1968 y 1971, con el sello "Départament des Aiges" y "Section Literaire". Estas cartas, dirigidas a unas 8000 personalidades del mundo del arte, pueden considerarse verdaderos poemas e ideas poéticas dedicadas a poner en cuestión todas las convenciones del lenguaje institucional.

*Sección Documental:* En la playa de Le Coq en Agosto de 1969 Broodthaers junto con su amigo Herman Daled, traza en la arena entre dos mares el plano del Museo y clava Pancartas con inscripciones bilingües en francés y alemán "museo de arte moderno" "Prohibido tocar"

*Sección siglo XVII:* En un espacio alternativo de Amberes, dirigido por Kaspar Kooning Septiembre Octubre 1969 Entre muchas otras actividades la clausura del museo incluyó un viaje en autobús de Bruselas a Amberes y una carrera de bicicletas.

*Sección folklórica/ Gabinete de curiosidades:* En 1970, dona al Museo Zeeuws en Middelburg, un museo verdaderamente existente y con un departamento de folklore, una tela cosida a "petit point" con la inscripción "*Museo. Las Águilas*"

*Sección Cine:* Montada en Düsseldorf en 1971. En 1972, Broodthaers consideró que esta sección sólo consistía en un ambiente "subjetivo" y fue suprimida de la lista de actividades del Museo.

---

<sup>207</sup> Marcel BROODTHAERS citado por Ludo Bekkers en "Gesprek met Marcel Broodthaers" Museumjournal Ámsterdam 1970

Vivo con mi familia en esta situación. El museo está situado en el 30 Rue de la Pépinèrie. Vengan a visitarme, verán los lugares "museum" en los que el arte tal vez da al jardín, y el resto, da a la calle. Consideren esta carta como mi colaboración al Boletín de los museos de Amsterdam

*Sección Financiera:* “Museo de arte moderno en venta por bancarrota” era la inscripción que podía leerse en la sobrecubierta diseñada por Broodthaers para envolver el catálogo de la feria de Colonia. 1971. La dedicó a 19 personas entre las que se incluía Charles Baudelaire, Jaen Vigo, Robert Desnos, Victor Hugo, René Magritte, Mark Rothko, o Buster Keaton, y editó 19 ejemplares.

*Sección de Figuras:* Con la colaboración Städtliche Kunsntalle Dusseldorf donde se expusieron los objetos en 1972 y la colaboración y el préstamo de otros 44 museos más (entre ellos el Louvre, Brithis Museum...) Esta sección reagrupa pintura y esculturas procedentes de museo y colecciones privadas y algunos anuncios publicitarios. Cada pieza que siempre representaba a un águila y estaba acompañada de la referencia “esto no es un objeto artístico”

*Sección publicidad:* Invitado por Harald Seezman a participar con su museo en la Documenta 5 celebrada en Kassel en 1972 , Broodthaers presenta una sala pintada de negro construida dentro de la propia exposición, en ella encontramos una doble proyección de diapositivas sobre el tema “El águila en la historia del arte- Imágenes del águila en la publicidad”, junto con reproducciones fotográficas de la *Sección Figuras* montadas sobre tablas colgadas en un panel y otros objetos utilizados en anteriores instalaciones. En los tabiques exteriores cuelga lienzos vacíos, marcos negros vacíos y numerosas reproducciones fotográficas de la *Sección Figuras* montadas sobre paneles, cada elemento estaba acompañado de una placa con la inscripción “Sección publicidad” seguida de un número.

*Sección de arte moderno:* Inscripción en el suelo de la Neue Galerie de la Documenta 5 de Kassel (1972). Sobre fondo negro, rodeada por cordones protectores como los utilizados en los museos, en esta inscripción se puede leer en francés, inglés y alemán: “Propiedad privada”, y ocupando todas las cuatro paredes, también en tres idiomas: “Dirección” “Vestuario” “Caja” “Secretaría” junto a “Museo de arte moderno. Departamento de las Águilas/sección arte moderno” y “Fig. 0”

A finales de agosto, Broodthaers transforma esta sección en “*Sección de arte moderno. Galería del siglo XIX*”.y con ello clausura las actividades del Museo, reemplazando también la inscripción en el suelo por otra en francés y letras doradas que dice: “*Museo de arte antiguo. Departamento de las Águilas. Galería del siglo XIX*”

Según Catherine David, cuando Broodthaers expone su Museo dentro del Kunsthalle de Dusseldorf en 1972, el artista está instaurando una relación de fuerzas entre la “violencia institucionalizada” del museo y la “violencia poética” de la colección arbitraria, contingente y efímera de objetos heteróclitos, poniendo así de manifiesto las “condiciones de verdad” de la presentación museística.<sup>208</sup>

También Broodthaers en esta obra plantea un cuestionamiento de las condiciones en las que se produce sentido y se articula la representación. El propio autor declara “Una ficción permite captar la verdad y a la vez la oculta”, una “técnica” que puede recordarnos a aquella de Bertold Brecht.

Resulta interesante destacar que esta obra, que el autor estuvo entretejiendo cuatro años y que posteriormente a seguido desarrollándose, esto es exhibiéndose, hasta el momento actual, coincide con las primeras demostraciones de cambio en las funciones del Museo, en los procesos de mercantilización, y en las formas de recepción tanto en Europa como en América.

Y por otro lado coinciden también con las teorías de Roland Barthes sobre “El grado cero de la escritura”<sup>209</sup>.

El Águila, la figura 0 (Fig. 0) son símbolos que se llenan y se vacían así como lo es la propia exposición, la lectura de la misma no se realiza sólo a través del relato que construyen las obras que presenta, sino sobretudo en sus estrategias propias, en como establece sus relaciones con el poder, con el espacio y con el público, en la absoluta presencia de seguros de obra, de cajas de transporte, de señalizaciones y títulos pero también del propio desarrollo de la vida, de su familia, de sus amigos, de los distintos países y condiciones geográficas, etc.

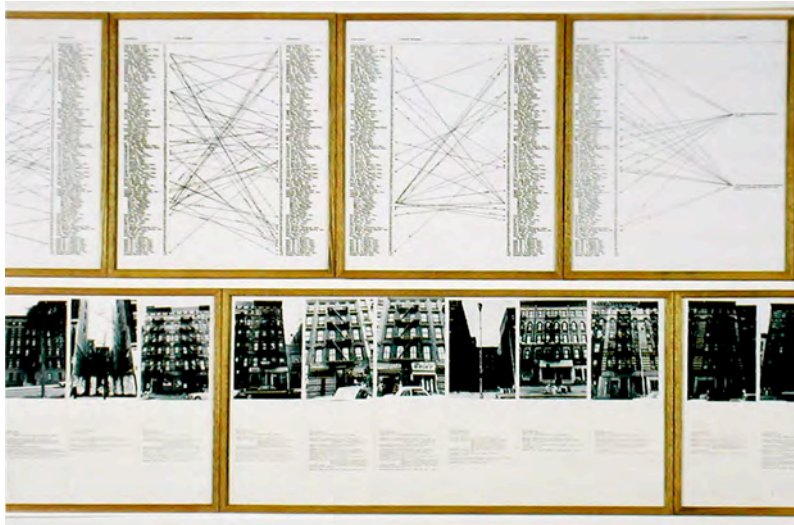
---

<sup>208</sup> Catherine DAVID. “El museo del signo” en el catálogo de *Marcel Broodthaers* editado para la exposición en el Museo Nacional reina Sofia (24 marzo-8 junio 1992) Pág. 21

<sup>209</sup> Roland BARTHES *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 1999. [Versión original de 1953]

Marcel BROODTHAERS “Project für den Kaufvertrag” “Der Nullpunkt” Heute Kunst Milán: abril 1973 y también en el catálogo editado por el Museo Nacional Reina Sofía. Pág. 231. :

*Es fácilmente comprobable que yo lo que quería era neutralizar el valor de uso del símbolo del Águila y reducirlo a su grado cero, para introducir dimensiones críticas en la historia y en el uso de ese símbolo.*



Detalle de la presentación del trabajo de Hans Haacke  
*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, en...On social Gease (1975).*



Público visitando esa misma instalación de Hans Haacke

*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, On social Gease (1975)* por Hans Haacke.

Como precursor de un arte entendido de modo ecológico y representante de un arte de orientación procesual, en 1971, los responsables del Solomon R. Guggenheim Museum decidieron dedicar una exposición individual al artista alemán Hans Haacke. Para esta muestra, Haacke concibió *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (Shapolsky et al. Sociedades inmobiliarias de Manhattan, un sistema social de tiempo real, a 1 de mayo de 1971), donde denunciaba el sistema de depauperación planificada de barrios urbanos propio de la especulación inmobiliaria. Este trabajo le costó la exposición individual en el Guggenheim, ya que se negó a renunciar a él por la vía de la autocensura que le recomendaba el entonces director del museo neoyorquino, Thomas M. Messer.

De la experiencia de esta censura se nutre la obstinación y la lucidez con que Haacke ha contraatacado desde entonces frente a las intromisiones de la economía y la política en la cultura. Hans Haacke, a partir de un riguroso trabajo de documentación, investiga y demuestra las múltiples interconexiones por las que una obra de arte nunca es neutra, sino que ejerce un determinado papel en la sociedad.

La estrategia creativa se basa en la crítica en la misma exposición de los manejos especulativos de la propia institución que le invita, abriendo el camino a una revisión del arte y no sólo de sus obras sino de toda la estructura que lo sostiene y lo legitima<sup>210</sup>.

Con Haacke comienza una paradójica tradición de “deslegitimación del legitimador” que continúa hasta nuestros días, Santiago Sierra recurre con frecuencia a este tipo de propuestas, cosechando mayores y menores éxitos, lo que a estas alturas no podemos ignorar es la dificultad y la fragilidad de este tipo de actitudes, sobretodo cuando se vuelven repetitivos simulacros de realidades artificiales. Se trata finalmente de un enriquecimiento de la vida en su confusión con un concepto de arte muy concreto y no de un engordamiento del sistema artístico a costa de la vida de nadie.

---

<sup>210</sup>El proyecto de Hans Haacke: “Sol Goldman and Alex di Lorenzo Maniatan Real Estate Holdings, a Real Time Social System as of May 1971” fue concebido para ser mostrado en el Museo Guggenheim de Nueva York, dicha institución no pudo asumir la obra que citaba con nombres y apellidos a miembros de la mesa directora del patronato. Ante la censura la exposición se desplazó a otro museo.

La crítica de la especulación es una de las características más significativas de la obra de Hans Haacke después de su periodo “minimalista”, en el mismo sentido de crítica a la institución artística y al un cierto tipo de concepto de arte encontramos el “proyecto Manet” o “Visitor Profil”



Imagen de la segunda fase del proyecto de Paco Cao “Rent a body” acción realizada en New York en 1996. Esta vez alquila su cuerpo para mantenerse sentado y quieto en el metro de Nueva York durante tres horas, con un cartel en su cuello en el que se podía leer “THIS BODY HAS BEEN RENTED TO STAY IN THIS PLACE THREE HOURS. Please do NOT talk with the body or disturb it. If you have some suggestions, you can write it on the sheet of paper below. THANKS.”

### *Rent a body* por Paco Cao

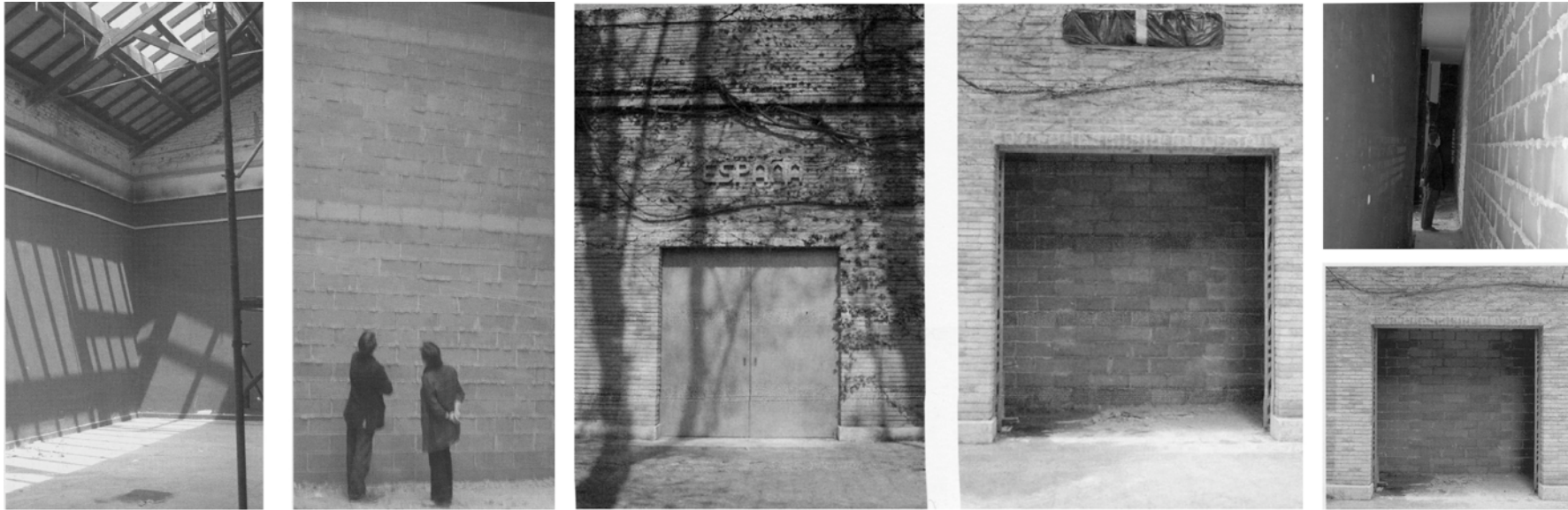
Desde 1996 y con la colaboración de Creative Time, una organización dedicada a la promoción de proyectos artísticos de muy variado signo, realiza acciones cuyo eje es el propio cuerpo y el reclamo del espectador.

Su cuerpo ha sido alquilado tanto para ser insultado en las calles de Manhattan vestido con un pijama, cómo para prestarse a una crucifixión en una iglesia luterana, colaborando también con varias instituciones artísticas internacionales.

El cuerpo-objeto de alquiler, puede ser contratado en tres niveles de servicio: “Basic, Premium, y Deluxe” dependiendo del nivel de compromiso intelectual que se requiera, por 35 dólares a la hora se puede disponer del cuerpo como “sostén”, lo que excluye cualquier tipo de “manipulaciones físicas irreversibles”, por 75 dólares se consigue el cuerpo “activo” que incluye pequeñas tareas físicas o intelectuales y también “conversaciones dinámicas”, por 150 dólares se puede acceder al “funcionamiento total de la mente” en el que el cuerpo alquilado puede servir de “alter ego por el mismo precio que un terapeuta decente”.

El artista replantea ciertas nociones del valor de cambio y de la dimensión de la mercancía en la economía del consumo pero también juega con las instituciones a las que reta, intentando ser tratado como obra de arte.





Imágenes del pabellón español en la Bienal de Venecia de Junio 2003 intervenido por Santiago Sierra. El autor distingue varios trabajos, las imágenes del interior corresponden a la obra “Muro cerrando un espacio” y la intervención sobre el exterior a “Palabra tapada”.

### *Pabellón español de la Bienal de Venecia 2003* por Santiago Sierra

Sierra interviene las condiciones de exhibición como obra de arte a través de varias intervenciones e instalaciones en el Pabellón. Tapa la palabra “España” que daba título al Pabellón español con una bolsa negra y cinta aislante y construye un muro de ladrillo visto del suelo hasta el techo, dispuesto en paralelo a la pared de la puerta de acceso, a sólo 65 cm de la primera pared interior. Así aunque la puerta principal permanecía abierta, era físicamente imposible la entrada, por la puerta trasera se permitía el acceso de público, exclusivamente español, previa presentación de D.N.I o pasaporte.

El proyecto incluía también otras obras de carácter conceptual como la acción, realizada sin presencia de público el 1 de mayo de 2003, de una mujer vieja sentada en un taburete cara a la pared con un capirote de arpillera negra, durante una hora; la presencia de guardas de seguridad, la instalación de restos y desperdicios de obra en el suelo de las salas o la pintura parcial de negro de alguno de los espacios.

Estas instalaciones trataban sobre las condiciones expositivas y de recepción y según su artista no quería hacer referencia a la dificultad que tienen ciudadanos extranjeros en entrar en el país ni a la política de inmigración que llevaba a cabo el Estado. Su estrategia representativa consistía en una transformación de las condiciones exhibitivas y por lo tanto una dislocación total de las condiciones de recepción, que pasaban por impedir al espectador deshacerse de parte de la reflexión sobre estar a uno o a otro lado de un muro. Para Sierra “sólo el cínico es ejemplar”<sup>211</sup> y sus objetivos, distan mucho de los que llevaron al arte crítico, en los años ’70 a desarrollar este tipo de “estrategias de apropiación”, en este caso de los lugares del arte, en contra del concepto heredado del arte y a favor de una cierta idea de “decoración”<sup>212</sup>

El mismo autor tiene una larga trayectoria de acciones intervencionistas en las condiciones de exhibición, entre ellas destacaremos “Espacio cerrado con metal corrugado” en septiembre de 2002, en el cual se cerró la Galería Lisson en Londres desde su inauguración hasta las tres semanas que duraba la exposición. O el “Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda” pieza realizada en enero de 2004 en Mexico D.F.

Del mismo modo que en la manipulación de los medios de difusión masivos, la Red crea un entrono donde se hacen posibles muchas nuevas formas de exhibición, en este caso la reunión de personas se puede plantear a través de la conectabilidad que permite el medio pero también como lugar común desde el cual poder organizarse en un posterior encuentro físico

---

<sup>211</sup> Miguel Ángel HIDALGO “Trabajando con los excrementos de lo Real” artículo publicado en Salonkritik. <http://salonkritik.net/archivo/2005/10/index.php> Octubre 30, 2005. la frase es una comunicación personal con el artista, 16 de octubre de 2003.

<sup>212</sup> Esta afirmación la realizó en una conferencia dada en la Casa Díaz Cassou de Murcia el 31 de octubre de 2003, organizada por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados (CENDEAC) de Murcia y está escrita en el artículo citado anteriormente. Otros críticos, como Juan Antonio Ramirez, se refieren y explican la obra de este artista desde los preceptos del arte post-minimal, en cualquier caso estas polémicas no afectan al hecho de que su estrategia de representación consista en una manipulación de la estructura expositiva.



### ***3.3 El asunto del autor y la creación colectiva.***

En este epígrafe trataremos de las formas de la figura del o de la que produce, el o la que hasta mediados del siglo pasado, llamábamos sin problemas: autor.

Hasta el momento hemos estado refiriéndonos al artista indistintamente, como productor, como creador o como autor, esta multiplicidad de términos da indicios de la dificultad que de un tiempo a esta parte tenemos para denominar a la persona o grupo de personas que generan las obras de arte.

Cabría destacar la ambigüedad con la que se trata la figura del artista y la de productor cultural, ambas identidades abiertas con tareas no siempre diferenciadas<sup>213</sup>.

En el intento de crear algún parámetro de referencia vamos a desarrollar algunas perspectivas que sobre el/la artista contemporáneo/a, resultan interesantes para entender ciertas identidades en el marco de las formas de producción que trata este estudio.

Estos acercamientos no deben entenderse en ningún caso como un tratado sobre tipologías de artistas, sería un error confundir identidades de creadores con sus formas de crear así como también aplicar por reglas de tres las mismas interpretaciones a gestos parecidos.

Repasaremos las modificaciones encarnadas en las distintas concepciones de la figura de “autor” desde los años ’30 y las preocupaciones de Benjamin, hasta la concepción del artista como un dispositivo efectivo en la producción cultural de principios del siglo XXI, introduciendo las premisas postestructuralistas de Barthes sobre “la muerte del autor” y la necesidad de nuevas relaciones con lo mítico, así como el “giro a lo real” a través de lo etnológico que analiza Hal Foster con respecto a la posición de algunos artistas a finales del siglo XX

---

<sup>213</sup> Siguiendo la lógica de lo que hemos señalado anteriormente (Véase el epígrafe 2.7 “La imposibilidad e innecesariedad de una definición de arte hoy”) no es un objetivo de este estudio definir lo que es o no arte, ni lo que son o no los artistas. La problemática sobre la noción de autor está dirigida no tanto a retratar esta figura sino a determinar algunos de los referentes teóricos útiles para acercarse a los creadores responsables de las formas de producción distraídas, desobedientes, en precario o invertebradas.

### 3.3.1 El autor como productor

Al recordar la expulsión de Platón a ciertos poetas de la República<sup>214</sup>, Walter Benjamin vuelve a formular la pregunta sobre la autonomía del artista para crear lo que le plazca.

En el marco de la vanguardista época de entreguerras en Europa, las preocupaciones y las discusiones de los intelectuales giraban en torno a las adaptaciones necesarias ante los tiempos modernos, Walter Benjamin fue uno de los más lúcidos y anticipó y reflexionó sobre transformaciones que han perdurado hasta nuestros días como están siendo el uso del poder político de la imagen en la sociedad del consumo y del espectáculo, la importancia de los lenguajes “nuevos” o los avatares a los que se verá expuesta cualquier obra de cultura.

Ante las discusiones que giraban en torno al compromiso político que debía asumir un artista, Benjamin propone una perspectiva diferente: preguntarse sobre la técnica de la producción.

En lugar o en todo caso antes<sup>215</sup> de considerar ciertas dicotomías establecidas, como son la oposición entre forma y contenido (la que encontramos en la misma obra de arte) la confrontación del intelectual trabajando al servicio de la clase dirigente frente al intelectual que participa en la lucha de clases o la de la obra de calidad frente a la línea política correcta (arte de tendencia), Benjamin nos invita a repensar las ideas sobre *la técnica*, las formas o géneros de la obra, la *técnica* es para Benjamin el concepto que hace que los productos (literarios o artísticos) resulten accesibles al análisis social inmediato (materialista).

Si aceptamos su invitación, nuestros criterios ante el fenómeno artístico deben ser ampliados y reubicados, la obra autónoma no puede ser considerada como único objeto de análisis pues en muchos casos ni siquiera existe, de igual manera el compromiso e intención del autor tampoco puede ser considerados simplemente como una temática personal sin tener en cuenta el marco en el que se inscribe no sólo el autor sino todos los agentes que hacen posible la producción

---

<sup>214</sup> PLATÓN. *La República*, libro X.. Madrid: Alianza, 2002.

<sup>215</sup> Walter BENJAMIN “El autor como productor”, discurso para el instituto para el estudio del fascismo de París, 27 de abril del año 1934. También en el libro *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*, coordinado por Brian Wallis Madrid: Akal 2001 Pag 298,299

*Antes de preguntar: ¿En qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿Cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta in mediatamente a la técnica literaria de las obras"*

*“Igual que la sangrienta huella digital de un asesino sobre la página de un libro dice más que el texto”<sup>216</sup>.*

Ante la reproductividad de la obra de arte y la necesidad revolucionaria es necesario crear otro paradigma de autor, Benjamin desarrolla sus ideas sobre este nuevo modelo en el artículo, anteriormente mencionado, titulado “ El autor como productor” y en general en todos los que se encuentran agrupados en las “Tentativas sobre Brecht”<sup>217</sup>.

Este tipo de autor-productor, asume como atribuciones propias de su trabajo, acciones educativas, comunicativas y propagandísticas clásicas, acciones todas ellas que sin duda requieren talento, pero un talento distinto al que se presupone en un escritor de teatro, son capacidades que muchas personas, sin ningún conocimiento artístico concreto pueden realizar.

Benjamin describe esta figura del autor-productor pensando en ciertos posicionamientos que él conocía y que se dieron en la Europa de entreguerras y en la Unión Soviética postrevolucionaria. Así cita, como ejemplos, las tomas de postura de creadores de su época como Sergei Tretiakov<sup>218</sup>, y Berthold Brecht<sup>219</sup>, y arremete contra las posturas de “patrocinio o mecenazgo ideológico” que adopta, entre otros, la nueva objetividad alemana a los que dedica estas palabras:

*Pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnabile<sup>220</sup>*

---

<sup>216</sup> Ibid. Pág. 304

<sup>217</sup> Walter BENJAMIN. *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975

<sup>218</sup> Ibid.. Pág. 299.

*Cuando en 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, se lanzó la consigna «Escritores a los koljoses», Tretiakow partió para la comuna «El faro comunista» y, durante dos largas estancias, acometió los trabajos siguientes: convocatoria de los meetings de masas; colecta de dinero para los pagos de los tractores; persuasión de campesinos para que entrasen en los koljoses; inspección de las salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; introducción de la radio y de cines ambulantes, etc, etc. No es sorprendente que el libro Señores del campo, que Tretiakow había redactado a continuación de esta estancia, tuviese que ejercer una influencia considerable sobre la configuración ulterior de las economías colectivistas. Tal vez ustedes estimen a Tretiakow y opinen, sin embargo, que su ejemplo no dice demasiado en este contexto. Las tareas a las que se sometió, objetarán quizá, son las de un periodista o propagandista; con la creación literaria no tienen mucho que ver. Pero he entresacado el ejemplo de Tretiakow intencionadamente para señalar cómo, desde un tan amplio horizonte, hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, llegando así a esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente.*

<sup>219</sup> No podríamos abarcar en esta tesis todos los puntos de interés a los que se refiere Benjamin en sus acercamientos a la obra de Brecht, al que podíamos considerar un buen ejemplo del autor –productor.

Aunque no podemos menos que destacar cómo estos dos pensadores adelantados (Benjamin y Brecht) estaban realmente proponiendo nuevas técnicas de creación que se han mantenido hasta nuestros días, proyectos que no tienen ya apariencia “ni carácter de obra, sino que han de orientarse a la utilización (transformación) de ciertos institutos e instituciones”. (Ibid. Pág. 303)

<sup>220</sup> Ibid. Pág. 125

*Ahora quisiera contentarme con indicar la distinción decisiva entre el mero abastecimiento del aparato de producción y su modificación. Y al comienzo de mis elaboraciones quisiera colocar esta frase acerca de la «nueva objetividad»: pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo Posible, representa un comportamiento sumamente impugnabile, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al*

Y esta nueva mirada al hecho artístico incluye no solamente el trabajo aplicado a los productos, sino también, a los medios de la producción, además implica un desplazamiento del autor, al que no sólo se reconoce la autoría del contenido de lo que se hace, sino también la creación de un marco, de una situación.

El autor-productor asume una función organizadora, compartida en cualquier caso con los otros agentes de la producción, responsables, que deben estar dispuestos a prestar su colaboración y con el público. Prestación ambivalente en la que a veces es el autor y a veces es el público el que inicia el acto de emisión<sup>221</sup>. El arte se reconoce como una oportunidad verdadera para el intercambio, la cooperación y la creatividad compartida<sup>222</sup>.

---

*hecho, del que el pasado decenio ha proporcionado en Alemania una plétora de pruebas, de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee.*

<sup>221</sup> En este sentido resalto las tentativas de numerosas obras de arte de acción en implicar al público no sólo intelectual sino físicamente, obras participativas, en la que es realmente el público el protagonista.

<sup>222</sup> BENJAMIN op. cit, 1975. Pág. 306.

*Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que en, primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores.*

### 3.3.2 El autor como muerto: Abrir la escritura e invertir lo mítico

*El acto creativo no lo lleva a cabo el artista por sí solo, el espectador también contribuye ya que es él quién pone la obra en contacto con el mundo externo al descifrar e interpretar sus características internas*<sup>223</sup>

Duchamp 1957

*Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito. El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.*<sup>224</sup>

Barthes 1968

De la misma manera que anuncia Foucault la desaparición del *hombre*, así también Barthes cree llegado el momento de la muerte del *autor*, ambos sitúan el nacimiento de estos “personajes” (hombre y autor), en la época moderna, acabando la Edad Media europea, en una combinación de empirismo, positivismo, racionalismo y humanismo<sup>225</sup>.

En su artículo “La muerte del autor”, escrito en 1968, Barthes hace un análisis de cómo el “Imperio del autor” ha sido combatido por los propios creadores, se trata de una curiosa tarea, la de “desautorizarse” a uno mismo, y lo hace en beneficio de la escritura.

En el recorrido etimológico de este fin del concepto de autor, Barthes comienza refiriéndose a grandes literatos franceses como Mallarmé<sup>226</sup>, para el cual parece claro que es el lenguaje el que actúa y no el escritor, también considera que Valéry hizo su parte reivindicando la condición verbal de la literatura, a pesar de estar, según Barthes, “totalmente enmarañado en la sicología del yo”, y Proust, al reconvertir la relación entre el autor y sus personajes con un narrador que se sitúa no antes de la escritura ni en su mismo momento sino que es “el que va a escribir”.

---

<sup>223</sup> Marcel DUCHAMP “The creative act” en *The essential writings of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1975.

<sup>224</sup> BARTHES, Roland. “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Madrid: Paidós comunicación, 1997 Pág. 71

<sup>225</sup> *Ibíd.* Pág 66 :

*El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad (...) es el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, ha concedido la máxima importancia a la "persona" del Autor.*

<sup>226</sup> Mallarmé, tiene un buen ejemplo de ello en su obra “Un coup de dés, jamais n’abolirá le hasard” (una tirada de dados, jamás abolirá al azar), Esta obra a servido de inspiración a otro artista-poeta: Marcel Broodthaers, en “Exposition littéraire autour de Mallarmé “el día 2 diciembre 1969, en la que afirma:

*Mallarmé es la fuente del arte contemporáneo...Inventa inconscientemente el espacio moderno (...). Una tirada de dados sería un tratado sobre el arte. El más reciente, el de Leonardo da Vinci, ha perdido su importancia, pues concedía un lugar demasiado grande a las artes plásticas y, lo adivinamos hoy, a sus señores ( Los Medicis)*  
[extracto de un folio manuscrito de Marcel Broodthaers en la exposición de la Galerie MTL, Bruselas,1970]

También cita al surrealismo como agente de derrumbamiento del autor, con su subversión de todos los sistemas (incluido el de la lengua), y por las experiencias de la escritura automática y la escritura colectiva.

Por último la Lingüística<sup>227</sup> proporciona más razones en el mismo sentido al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores.

Barthes, siempre estuvo interesado en el teatro<sup>228</sup>, justamente la polisemia que Barthes está defendiendo, este lector protagonista del que él habla, recuerda a una actuación de teatro en la que los actores leyendo, hacen el texto.

Precisamente, una de las figuras tratadas por Barthes es la de Bertold Brecht cuyo teatro, tratado también extensamente por Benjamin<sup>229</sup>, proponía una distancia con el espectador y con la ficción, pero además requería un nuevo planteamiento del autor (escritor, director o actor así como también de público y de escenario, de tiempo, de lenguaje...).<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> BARTHES. Op. cit, 1997. Pág. 68

*Lingüísticamente, el Autor nunca es nada más que el que escribe (compone, pinta, etc.), del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo; el lenguaje conoce un sujeto, no una persona, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se mantenga en pie, es decir para llegar a agotarlo por completo.*

<sup>228</sup> En 1939, mientras se licenciaba en lenguas clásicas, fundó el Groupe de Théâtre Antique de la Sorbona París con su amigo, asesinado por los nazis, Jacques Veil, luego mantuvo una participación activa en Théâtre populaire.

<sup>229</sup> BENJAMIN op. cit, 1998

Este libro recoge varios artículos escritos por Benjamin entre 1930 y 1939 (poco antes de morir) en ellos no sólo analiza la significación de la obra de Brecht sino que constata la más sincera admiración por su compatriota (no siempre correspondida). No pueden reducirse a pocas frases todas las perspectivas que crea Benjamin sobre la obra de teatro épico a lo largo de todos estos artículos, pero me gustaría destacar algunas conclusiones que le emparentan con los estudios posteriores de Barthes.

- La necesidad de ser conscientes de los códigos:

*La escena naturalista, no menos que el podio, es enteramente ilusionista. Su propia consciencia de ser teatro no puede hacerla fructífera; para poder dedicarse mejor a sus fines, esto es, a imitar la realidad, tiene que reprimir dicha consciencia. El teatro épico, por el contrario, se mantiene ininterrumpidamente consciente de manera viva y productiva, de ser teatro. (Ibíd. Pág. 20)*

- Polisemia y polifonía

*La literarización significa que lo “figurado” se mezcla con lo “formulado”, dando así al teatro la posibilidad de establecer una conexión con otras instituciones para la vida del espíritu. Con otras instituciones en último término con el libro mismo. La nota a pie de página y la comparación que se hace pasando hojas deben introducirse en la dramaturgia. (Ibíd. Págs 26,27)*

- EL papel del autor y del actor

*El autocontrol de la escena deberá contar, desde luego con actores que tengan un concepto del público esencialmente distinto del que el domador tiene de las bestias que pueblan sus jaulas; son actores para los que el efecto es no es un fin sino un medio(...) el teatro no sólo procura conocimientos, sino que los produce. (Ibíd. Pág. 26)*

- La necesidad transformadora de la escritura (teatro, arte., etc)

*...determinados trabajos no tienen ya porqué ser vivencias individuales (tener carácter de obra), sino que estarán más bien orientados a la utilización y a la transformación de determinados institutos e instituciones. No se proclaman renovaciones; se planean innovaciones. (Ibíd. Pág. 49)*

<sup>230</sup> Roland BARTHES ¿Por dónde empezar? Barcelona: Tusquets, Cuadernos mínimos, 1974 Entrevista de Jean Thibaudeau. Pág. 37

Barthes cita un ejemplo muy clarificador de cómo el lenguaje y el sentido realmente le crea el lector, o el público y se remite a la tragedia griega en la que el texto está tejido con palabras de doble sentido que cada uno comprende de manera unilateral, creando malos entendidos y todo tipo de equívocos en la trama, y en la que sólo el público entiende los dobles sentidos e incluso los malentendidos que éstos provocan.

Después de todas estas referencias que fundamentan la idea del derrumbamiento de la figura del autor como creador único, como una especie de Dios Padre de escritura, queda replantear cuál es entonces la actividad del que escribe, del que pinta, del que hace arte.

Barthes considera el texto como un espacio multidimensional en el que se concuerdan y contrastan muchas escrituras diferentes pero semejantes en que ninguna de ellas es la original, y es esta diversidad (de escrituras, de focos de culturas...) la que el escritor conservará.

Su tarea es ahora la mezcla, el autor, debe saber que lo que quiere expresar no puede ser traducido más que en la combinación del lenguaje<sup>231</sup> y parte de su trabajo consiste en no solapar esta realidad.

*Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a su hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado al Autor, el texto se "explica", el crítico ha alcanzado la victoria*<sup>232</sup>.

- 
- Usted no ha dejado de referirse a Brecht. ¿Por qué? La ejemplaridad de Brecht, ¿Está ligada para usted a su base marxista?
  - En dos ocasiones me he expresado sobre el choque que recibí con el teatro brechtiano y las razones por las que, una vez constatado ese teatro, me he sido difícil amar incluso frecuentar otro distinto(...) Su ejemplaridad a mis ojos no proviene, propiamente hablando ni de su marxismo ni de su estética(aunque uno y otra tengan gran importancia) sino de la conjunción de las dos: a saber de una razón marxista y de un pensamiento semántico: era un marxista que había reflexionado sobre los efectos del signo: cosa rara

<sup>231</sup>BARTHES. Op. cit, 1997 Pág. 69.

*Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de cultura. Semejante a Bouvard y Péuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa precisamente la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original, el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la cosa interior que tiene la intención de "traducir no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente.*

<sup>232</sup> Roland BARTHES. Mitologías. México: Siglo XXI, 1999.

*Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de "descifrar" un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a su hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado al Autor, el texto se "explica", el crítico ha alcanzado la victoria; así pues no hay nada*

Las redefiniciones del estatus del autor y de otros agentes activos de la creación, tratan de salvaguardar la posibilidad de mantener una escritura múltiple<sup>233</sup>, que no se presente cerrada sino que permita la “contestación” del lector.

Si todos los agentes del proceso artístico no consideran esta perspectiva, no se ofrecerá al lector, espectador, la oportunidad de leer y construir, el autor no puede realizar él sólo este desplazamiento, el crítico, gestor, historiador, todos los agentes culturales y la totalidad de la sociedad en último término, son responsables de mantener e inventar las estrategias que no cierren la obra.

La obra se hace en su lectura y ésta no puede ser sólo la lectura de los oficiales. El autor se reconoce como intérprete, como interpretador, pero esto no significa en ningún caso que el intérprete se convierta a su vez en autor. Menciono esta situación porque es un buen ejemplo que se da en la práctica artística de la malversación de estas teorías.

Es necesario, para Barthes, “abrir la escritura”, lo que facilita la inclusión de los procesos productivos en el ámbito de la recepción, pero también de “invertir lo mítico” que conlleva una toma de posición crítica frente a las ideas consensuadas de la representación.

Darle la vuelta al mito es lo opuesto a darle vueltas al mito, no se trata de estudiar concienzudamente todas las implicaciones de la mitología de otros tiempos para que ésta nos ofrezca, con naturalidad, las interpretaciones de lo ocurrido, sino, de pararnos a pensar justamente sobre el concepto de “naturalidad”

Barthes nos propone en el artículo “La mitología hoy” (1971) enderezar el mensaje mítico, ponerlo en su sitio. Basándose en Marx, considera que la inversión que del mito se hace en la sociedad capitalista, consiste en hacer de lo cultural lo natural, convertir en natural lo social, con conceptos como los de *sentido común*, *norma*, *opinión común*... lo cultural, lo ideológico, lo histórico, lo que no es sino fruto de la división de clases y de sus secuelas morales, culturales, estéticas, se impone como nuestra única representación colectiva.

La identificación del mito es complicada ya que no se trata de un discurso estructurado y reconocible a simple vista. El mito moderno es discontinuo, transparente, invisible, pero su desaparición deja un rastro aún más peligroso: lo mítico.

---

*asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la Crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor*

<sup>233</sup> Ibíd. Pág. 65

*En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar, pero nada por descifrar; puede seguirse la escritura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido (...)*

*Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, una con otras, establece un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar donde se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor como hasta hoy se ha dicho sino el lector.*



La semiología nos da una herramienta para abordar este problema. Descomponiendo el mensaje en dos sistemas semánticos, por un lado se describe un sistema connotado, de significado ideológico y por el otro un sistema denotado, cuya función es naturalizar la proposición de clase dándole la garantía de la naturaleza “más inocente”: la del lenguaje milenario, materno, escolar...<sup>234</sup>

En la producción, se trata de utilizar nuevas estrategias, su análisis puede corresponder a lo que Barthes denomina “ciencia del significante” con la que se persigue dislocar el signo más que analizarlo y que no puede separar con facilidad el significante del significado, lo ideológico de lo fraseológico<sup>235</sup>, se apoyará en la Teoría general del lenguaje y en las formulaciones de la etnología, del psicoanálisis, de la semiología y del análisis ideológico.

El arte contemporáneo ha sido desde el principio y durante su evolución especialmente desde los años '60 una forma de generar estos desplazamientos, de reinscribir lo mítico y muchas veces desenmascararlo, en este sentido, la ciencia del significante podría ser comparada al fenómeno de algunas formas de producción artística contemporáneas.

---

<sup>234</sup> BARTHES. Op. cit, 1997. La mitología hoy. Pág. 84.

<sup>235</sup> Ibíd. Pág. 85

*La ciencia del significante aporta a la mitología contemporánea una segunda rectificación (o una segunda ampliación). El mundo al que el lenguaje pega de refilón está escrito de cabo a rabo; los signos, al hacer retroceder incesantemente sus fundamentos, al transformar sus significados en nuevos significantes, al citarse unos a otros hasta el infinito, no se detienen jamás: la escritura está generalizada.*

### 3.3.3 El autor como dispositivo

*Creo en el artista; el arte es un espejismo*

Marcel Duchamp 1964

*Para escapar de las trampas del arte no es suficiente estar en contra de los museos o dejar de producir objetos comercializables; el artista del futuro debe aprender cómo evadirse de su profesión.*

Allan Kaprow 1971<sup>236</sup>

*A finales de los años cincuenta y a principio de los sesenta, no había nadie interesado por nuestro trabajo y cuando me preguntaban qué hacía, siempre respondía "Bueno no tengo prisa, trabajo para el año 2000 cuando quizás algunos de nuestros conceptos e ideas resultarán útiles" Hoy diría que trabajo para el año 3000.*

Robert Filliou 1982<sup>237</sup>

Desde ciertas perspectivas parece que la figura del artista corre el riesgo de convertirse desinhibidamente en un producto de la institución arte, la cual le exige el cumplimiento de unas determinadas reglas, que entre todos los agentes implicados regulan. Ante esta situación, sería conveniente que los artistas en el futuro pudieran mantenerse entre las imposiciones del arte oficial y las instituciones que lo encarnan y el libre ejercicio de su actividad, aprovechando el potencial que dichas instituciones tienen de acceder a lo público pero manteniendo también alguna perspectiva de que estos mecanismos pueden ser transformados. Así, el artista se convierte en un dispositivo en sí mismo. Un dispositivo de activación de procesos que forma parte de un engranaje en el que las obras pasadas y nuevas, los espacios en las que se comparten y el resto de los agentes, formulan nuevos sentidos cada vez.

El artista del futuro podrá influir y dejarse influir, confluir; impregnar e impregnarse; apoyar y ser apoyado, manteniendo una tensión de fondo entre intereses y objetivos y con mundos de referencia que tienden a horizontes bien diferentes; entre un arte que intercambia sus valores y formas con la vida y la experiencia (arte-vida) y otro que intercambia con el mundo de la publicidad (moda, diseño, etc)

---

<sup>236</sup> Allan KAPROW. *The education of the Un-Artist*. Nueva York: Art News Febrero 1971

<sup>237</sup> Robert FILLIOU. Performance grabada en The Gong Show, 1977, en "La Fête Permanente présente" Robert Filliou. Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1984 p 190 y en catálogo del MACBA *Robert Filliou. Genio sin Talento*. Barcelona, 2003. Pág. 11

Hay que tener en cuenta, como apunta Rancière que definir hoy en día una política del arte colaboraría en integrarlo en un consenso donde todo su potencial para lo público resultaría neutralizado. El teórico defiende así este necesario juego de fuerzas y de indefiniciones, advirtiéndolo también de los peligros de quedarnos en *la fácil afirmación de las virtudes de lo indeterminado*. Para Rancière es necesario que artistas y no artistas piensen en una nueva clase de espacio colectivo, a partir del trabajo sobre las zonas de indeterminación

Desde los años noventa viene promoviéndose la idea de una figura de artista con cualidades que se acercan a las de un etnógrafo capaz de interpretar los códigos culturales, ya no de exóticas tribus desconocidas sino de la propia sociedad en la que habita. Este fenómeno ha llamado la atención del teórico Hal Foster que analiza en un escrito de 1995 incluido en su libro “El retorno de lo real”<sup>238</sup> y titulado “El artista como etnógrafo”

Foster comienza su reflexión refiriéndose a la problemática benjaminiana del “mecenazgo ideológico”.<sup>239</sup> Para Benjamin, como hemos visto, no era suficiente una solidaridad de los productores con temas e ideologías políticas sino que se hacía necesaria una verdadera implicación en la propia práctica material. El teórico considera que ha ocurrido un giro “etnográfico” que modifica el paradigma del autor como productor al de artista como etnógrafo, pero encuentra persistencia del viejo modelo en la conservación de ciertos supuestos que generan justamente el mecenazgo ideológico:

1, Que el lugar de la transformación política es a su vez el lugar de la transformación artística (las vanguardias políticas localizan a las artísticas y en ciertas circunstancias, las sustituyen).

2, Que el lugar de transformación política está siempre en otra parte, en el campo del “otro” (en el modelo del productor, el proletariado explotado; en el del etnógrafo, en el otro cultural, oprimido postcolonial, subalterno o subcultural).

3, Que si el artista no es percibido como social/culturalmente otro, tiene un acceso limitado a esa alteridad transformadora y si es percibido como otro, tiene un acceso automático.

Cree en la necesidad de reflexividad, para evitar una posible sobreidentificación con el “otro” (mediante el compromiso, la autoalteración...) que como consecuencia pueda comprometer esa propia “otredad”.

Propone un cambio a un modo horizontal del trabajo artístico, que demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia para narrarla.

---

<sup>238</sup> FOSTER op. cit, 2001

<sup>239</sup> Este punto ha sido expuesto en el epígrafe dedicado al autor como productor. La crítica de “mecenazgo ideológico” hecha por Benjamin, se centró en su tiempo en las prácticas artísticas del activismo y la nueva objetividad.

Aboga, frente a los peligros de demasiada o demasiado poca distancia, por la *obra paraláctica*<sup>240</sup>, que intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro. Y también analiza las razones concretas de este interés de artistas de la década de los '90 por la etnografía por ser la ciencia de la alteridad, por tener a la cultura como su objeto, por el interés por la contextualización y por la interdisciplinariedad, y por caracterizarse como una disciplina que aborda la autocrítica.

Foster además resalta la influencia conceptual del movimiento minimalista, performance, conceptual, corporal y las concepciones *site specific*, en el desarrollo de los materiales, de sus condiciones espaciales de percepción y de las bases corpóreas de esta percepción.

Debido a la combinación de estos factores, podemos hablar según Foster de una reubicación del arte que se desplaza desde la superficie del medio al espacio del museo y desde los marcos institucionales a las redes discursivas. Esta ubicación se relaciona en este giro etnográfico con el mapeado, práctica utilizada desde los años '70 por los artistas "land", y a tendencias de arte "sociológico" y antropológico".

Este tipo de proyectos, preocupado en crear espacio, requieren de un trabajo enorme para un solo individuo, por lo que se favorece que el autor colabore con otros y otras entidades generadas o no por él y en estos casos cobra mucha importancia el trabajo en colectivo.

Una de las posibles aportaciones de un artista futuro será desenmascarar el propio mito de "artista" legitimar su práctica en conceptos que funcionen más allá de la idea de un ser genial cuyas acciones representan el estado del mundo, el mundo está constantemente representado, lo que el artista puede ofrecer es que esta representación no se vea raptada por un pensamiento único sino que ofrezca pluriformidades.

Otra de estas aportaciones del artista del futuro, que resulta ser el tema central de este estudio, podría consistir en la forma de producir que desarrolla.

Muchos de los textos de los artistas y sobre artistas coinciden en mencionar, aptitudes y actitudes de la figura del mediador<sup>241</sup> Esta concepción del artista como mediador de acciones directas, no excluye de ninguna manera a la representación, que se convierte en un

---

<sup>240</sup> Paraláctica: Perteneciente o relativo al paralaje, que consiste en la diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone observado.

<sup>241</sup> Siguiendo con las declaraciones de la Sociedad Anonyme, podemos distinguir una tendencia que desde los años 80' está proponiendo que el artista en el futuro sea una especie de "productor de momentos en directo". El artista puede asumir su responsabilidad con lo público, según explica la Société Anonyme, a través de tres vías: La narración que genera nuevas formas de pensar y de entender el mundo, esta narración se realiza según ellos especialmente ante las posibilidades que ofrece la *imagen-técnica* y la *imagen-movimiento*.

asunto central <sup>242</sup> Es justamente esta responsabilidad con las formas de representación, la que faculta al artista a trabajar y reflexionar para ayudarnos a conocer y en su caso controlar los sistemas y dispositivos que en el acto de representar se activan y sus posibles y complejas consecuencias.

Podemos anticipar que los productores artísticos deberán enfrentarse a situaciones de inmensa complejidad en el desarrollo de la imagen y sus sistemas de distribución y de consumo. En este panorama los asuntos de definición de la realidad y la ficción jugarán un papel muy importante y los artistas, que han sido tradicionalmente productores de esas ficciones deberán cuidar sus mecanismos de representación en defensa de una imagen plural que siga ofreciendo territorios de libertad.

El artista del futuro no debe ceder ni un ápice del poder que la práctica artística tiene en el territorio de la representación, de la metáfora y de la construcción del imaginario, pero las formas de hacerlo tienen que mantenerse en la reconsideración constante de sus propios fundamentos si se quiere seguir considerando la producción de arte como una práctica pública en el territorio de lo común.

*El autor ya sólo es el autor si funciona potencialmente como una empresa, mientras que una compañía de diseño sólo puede tener éxito si se presenta a sí misma como auteur. He aquí una inesperada reconciliación de la dialéctica tradicional entre la cultura oficial y la cultura de masas*<sup>243</sup>

El artista es finalmente un dispositivo más en el proceso de creación de sentido, un recurso “inmaterial” con cuerpo que debe saber combinarse y trabajar junto a otros mecanismos activos. Se trata finalmente en una integración de mecanismos y organismos, en la cual el artista más que controlar, se adelanta y adapta. El riesgo del cinismo y del conformismo será patente en cada paso, como también siempre se hará presente la fuerza de la invención y el poder de las ideas.

---

La producción de acontecimientos, eventos, ambientes y situaciones, nuevas formas y espacios de relación que trascienden la idea del performance y de la instalación acercándose a la acción directa.

La mediación que apoye a situaciones ya creadas, fundamentalmente para el establecimiento de vínculos y redes comunes.

<sup>242</sup> Desde Bourriaud, mentor de la estética relacional, hasta Buchloh la mayoría de los autores coinciden en destacar que la capacidad de mostrar es en último caso lo suficientemente significativa como para definir el acto artístico y a su productor. Según Benjamin Buchloh:

*El acto de mostrar es suficiente para definir al artista bien sea éste una representación o una designación*

Y siguiendo a este autor Bourriaud escribe:

*Evocando a la generación conceptual y minimal de los años '60, el crítico Benjamin Buchloh, definía al artista como un “sabio/filósofo/artesano” que remite a la sociedad “los resultados objetivos de su trabajo”. Esa figura sucedió, según él, a la del artista como “sujeto médium único y trascendental”, representado por Yves Klein, Lucio Fontana o Joseph Beuys. Los desarrollos últimos del arte sólo matizan la intuición de Buchloh, el artista actual se muestra como un operador de signos, que modela las estructuras de la producción con el fin de proporcionar dobles significantes. Un empresario/un político/un realizador. Lo más común entre todos los artistas es que muestran algo*

Nicolas BOURRIAUD *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 1998. Págs. 111-112

<sup>243</sup> BUCHLOH op.cit, 2004. Pág.161

### 3.4. La dificultad de separar el arte y la vida

*La modernidad es el momento en el cual no es el arte el que imita a la vida sino la vida la que imita al arte*<sup>244</sup>.

La historia del arte del siglo XX retrata una tendencia común a todos los movimientos de vanguardia y esta es la redefinición del arte y de la vida. Tal definición apuntaba en esa época utópica hacia la disolución y la identificación de los dos conceptos pero también ha resultado ser el destino de los desarrollos culturales de la sociedad de los medios y la imagen<sup>245</sup>.

*Sin embargo, tampoco se trata de insistir en la cantinela de la necesidad de reconectar arte y vida del mismo modo en que esta cuestión se planteaba en la modernidad pues, si arte y vida siguen disociadas, ya no se debe a la desactivación de la creación en el conjunto de la vida social y su confinamiento en el gueto del arte: esta situación ya fue resuelta por el capitalismo antes y de manera más eficaz que por el arte*<sup>246</sup>.

Para encontrar la ruta en la que se desarrolla la relación arte-vida dentro de los movimientos artísticos, podríamos trazar curvas entre varios momentos históricos que han incidido más visiblemente en esta idea. Estos antecedentes se presentan como fruto del propio discurrir de la historia del arte, pero también conviene no perder de vista las transformaciones que se han propiciado desde el campo de la “vida”, esto es, las transformaciones e innovaciones en los sistemas de representación, los cambios sociales, las variantes económicas, la cultura, las relaciones de los individuos<sup>247</sup>, así como las variables técnicas derivadas de los cambios tecnológicos como reconoce el artista fluxus, Ken Friedman “*Tanto Fluxus como las prácticas intermedia nacieron justo en el momento en el que la tecnología pasó de la ingeniería eléctrica a la ingeniería electrónica*”<sup>248</sup>

Las curvas (en cualquier caso discontinuas) que podemos esbozar, no explican en sí mismas la complejidad del fenómeno arte-vida, pero puede ayudarnos a atisbar causas de la derivación de cierto tipo de arte hacia la experiencia. Destacamos las

---

<sup>244</sup> Oscar WILDE. *La decadencia de la mentira: una observación*. Madrid: Siruela, 2001

<sup>245</sup> En este mismo sentido Jose Luis BREA haciendo un análisis de la estatización difusa de las sociedades actuales escribe en *La era postmedia*. Consorcio de Salamanca, 2002:  
*El objetivo de autodisolución del arte en los mundos de la vida ha sido una constante de la definición programática del trabajo del arte en el horizonte de la Vanguardia*

<sup>246</sup> “El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia”. ROLNIK op. cit, 2002.

<sup>247</sup> Estas perspectivas han sido analizadas al comienzo del estudio, su importancia radica fundamentalmente en dos puntos:

Por un lado podemos considerar estas transformaciones como verdaderos agentes, copartícipes de los sistemas de producción de arte

Pero además estos campos en los que se estudia la economía, la sociedad, el individuo, la cultura, etc. ofrecen metodologías y análisis aplicables al ámbito artístico desde una concepción transversal de ese ámbito, esto es, considerando que es interesante reconocer en el arte no sólo un saber específico con formas de análisis especializadas sino una formulación útil principalmente en sus vinculaciones al momento cultural, social, económico, personal, etc.

<sup>248</sup> *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*. Museo de Arte Reina Sofía, 2002. Cuarenta años de Fluxus. Ken Friedman. Pág. 43

perspectivas generadas desde el arte conceptual, pasando por el minimal, el pop, a los desplazamientos propios de los movimientos de arte de acción, fluxus, las obras de “site specific” y el arte relacional.

*Mon art serait de vivre; chaque seconde, chaque respiration, est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle, ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante.*<sup>249</sup>

Empecemos por el ready-made. El ready –made tiene todavía cuerpo de objeto pero su sentido sólo se puede encontrar en el sinfín de circunstancias vinculadas a ese objeto, esto produce el comienzo de una desubstancialización del arte.

En sus estrategias de creación, Duchamp estaba desviando la obra hacia el proceso, un proceso que se expande por todo. El sentido, los sentidos no se hallarán ya en la obra material sino en la relación entre elementos heterogéneos de formas variadísimas. Así, desentrañar el ready- made y entenderlo sólo es posible buscando en los enlaces de la trama.

El Ready- made, con sus raíces dadaístas, pone en cuestión de forma escandalosa las relaciones que mantenemos con los objetos de arte, tanto en cómo son producidos (concepto de autoría, concepto de originalidad, la manualidad, la visibilidad., etc) como las estrategias y las tramas que se forman en su intercambio cultural (exhibiciones, catálogos, difusión, soportes, concepto de arte, instituciones, coleccionistas, valor etc.) y además han obligado un cambio de paradigma en la percepción.

Este desarrollo de los formatos y las intenciones hacen que el arte contemporáneo parezca “raro”, los autores que se dedican a identificar y nombrar el arte encuentran muchas dificultades a la hora de analizar los fenómenos y tienen que hacer uso de nuevas metodologías de interpretación así como ser capaces de inventar nuevas formas de clasificación<sup>250</sup>.

Justamente esta “rareza” es analizada por Arthur Danto ante la Caja de Brillo de Andy Warhol, “nada se parecía al gran arte del pasado”<sup>251</sup>, dice Danto preguntándose cuáles podrían ser las razones de haber llegado hasta esa situación. En su análisis resuelve que este tipo de obras eran resultado de múltiples sustracciones que se habían sucedido a lo largo de décadas en la historia del arte y la estética. Pérdidas o evoluciones entre las que él destaca el abandono del ideal de belleza, la innecesariedad de la mimesis, la aparición de un arte sin tema pictórico, el abandono del espacio de la pintura, el descreimiento del concepto de autor e inspiración mágica.

---

<sup>249</sup> Marcel Duchamp. *Entretiens avec Pierre Cabanne*. París: Belfond, 1976

<sup>250</sup> Es quizás en este momento en el que se intensifica la importancia de los críticos y teóricos del arte, a partir de entonces la configuración de teorías estéticas y temáticas particulares ha vertebrado como forma dominante el desarrollo de las prácticas artísticas.

Por otro lado esta dimensión de la obra como parte de la vida es algo que ha sido olvidado por un sector de la crítica, que prefiere que hoy en día el arte sea sobretudo comentado es vez de experimentado

<sup>251</sup> Arthur DANTO *Después de la caja de brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid:Akal, 2003. Pág. 20

Estos cambios nos han conducido a un arte que ya no tiene una apariencia particular, y eso implica que no se puede tampoco enseñar su significado mediante los ejemplos<sup>252</sup>.

*Fluxus no es un momento concreto en la historia o un movimiento artístico. Fluxus es una forma de hacer las cosas, una tradición y una forma de vivir y de morir*<sup>253</sup>

Mientras Duchamp se columpiaba con las barreras de la obra, también se está desarrollando una especial sensibilidad moderna por el tiempo presente. En los años '60, el interés por la identificación del arte con la vida deviene un interés fundamental de prácticas como Fluxus y un gran número de artistas que presentan como tema y objetivo central de su trabajo la vida y vivir de forma diferente. Dick Higgins, Ken Friedman o George Maciunas han defendido la identidad de Fluxus como una idea y un "potencial para el cambio social" cuyo programa de investigación podría sintetizarse en doce conceptos entre los que se encuentra la unidad del arte y la vida, el azar, la capacidad de implicación o la presencia en el tiempo<sup>254</sup>

Resulta interesante destacar su cercanía a movimientos anteriores como la Bauhaus o De Stijl respecto al papel que correspondía al artista en la sociedad, el trastocamiento del status del artista y el entusiasmo creativo son dos de sus rasgos más identitarios, que por otra parte les distancia de otras experiencias aparentemente muy similares como el Dada, un movimiento claramente nihilista.

Por otro lado a pesar de sus diferencias internas respecto a muchas cuestiones, casi todos los artistas asociados a Fluxus coinciden en la reflexión sobre los dominios del arte y la vida, incluso Allan Kaprow bastante crítico con algunas actitudes más lúdicas o absurdas de Fluxus, escribe al comienzo de su definición del Happening:

---

<sup>252</sup> En cualquier caso esto no quiere decir que sea imposible identificar a la obra de arte. Para ello podemos encontrar casi tantos criterios como teóricos, críticos y artistas conozcamos, siguiendo a Danto, el autor establece tres conceptos como son: la expresión, la metáfora y el estilo.

Para Danto, "la Caja de Brillo" toca el verdadero meollo de la cuestión filosófica, demostrando que la diferencia entre el arte y el no arte es filosófica y trascendental. Su "teoría emancipatoria" (Había que concebir la estructura de la historia del arte como la de sus supresiones y comprender que la identidad de esa obra se debía a su teoría emancipatoria) puede considerarse un adelanto de lo que luego se ha conocido como la crítica institucional, sector de la crítica del arte que se centra en analizar los mecanismos institucionales desplegados en el arte, y fomenta lo que Danto define como "Interpretación escritórica", que se opone a la "interpretación histórica", y también a la "interpretación lectorica."

<sup>253</sup> *Fluxus y fluxfilms* 1962-2002. Museo de Arte Reina Sofía, 2002. Cuarenta años de Fluxus. Ken Friedman. Pág. 41

<sup>254</sup> *Ibíd.* Pág. 41.

Estas ideas que caracterizan a Fluxus son según Ken Friedman doce:

Globalismo, unidad del arte y la vida, inter-medial, experimentalismo, azar, carácter lúdico, sencillez, capacidad de implicación, ejemplificación, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad.



*La línea entre el arte y la vida debe mantenerse lo más fluida e indistinta posible Así pues la fuente de temas materiales, acciones y las relaciones entre ellos debe derivarse de cualquier lugar o periodo excepto de las artes, sus derivados o su entorno*<sup>255</sup>

A partir de los años 80 se ha ido desplegando en el campo de las artes un interés creciente por los temas cotidianos, la vida diaria y por los asuntos de la identidad y las relaciones personales que establecemos.

El presente aparece en los temas y las formas de esta nueva sensibilidad artística y con ello todo lo que en el presente inmediato pueda considerarse de cierta relevancia.

Así por ejemplo, si en la realidad del presente existen los “media” y determinadas formas de expresión mediáticas o mediatizadas, entonces los resultados de la creación también reflejan algo de ello porque están dispuestos acordes con las formas de producción del mundo real en el que se dan.

A esta tendencia por los lenguajes incorporados de la vida moderna, uniremos una preocupación por las experiencias cotidianas que podríamos hacer remontar a la pintura del XIX<sup>256</sup> pero que en el siglo XX ya no puede ser considerada como la pintura de género que representa las costumbres sino que incorpora un marcado aire reivindicativo, una conciencia identitaria o una vinculación directa con alguna realidad conflictiva existente. Ejemplo de este interés por los procesos cotidianos son muchas performances que reproducen actos de la vida real de un ciudadano (cortarse el pelo, escribir, barrer, dormir, vestirse, desvestirse, andar, comerse un plátano ...) actos nunca inocuos, sino que albergan toda una reflexión sobre las problemáticas sociales y del individuo y que parecen reaccionar con lo común a la ficción, arma fundamental de los medios masivos, otras obras tratan acontecimientos de actualidad desde la no neutralidad, colaborando en la formación de posicionamientos críticos y en la creación de corrientes de opinión frente a hechos contemporáneos.

---

<sup>255</sup> Allan KAPROW. *Assamblage, Environementsand, Happenings*. Nueva York. Harry.N.Abramms, 1966 Págs. 88-198 y en castellano en el catálogo de la Fundación Antoni Tàpies. *En l'esperit de fluxus*, 1995. Pág.214.

<sup>256</sup> Charles BAUDELAIRE, *Curiosidades estéticas, El público moderno y la fotografía*. Madrid: Júcar, 1988 Pág. 232.

*De tour en tour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre deviene de plus en plus enclin à peindre, non ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit*

[De día en día el arte va perdiendo el respeto a sí mismo, se prosterna ante la realidad exterior, y el pintor se vuelve cada vez más propicio a pintar, no lo que sueña, sino lo que ve. Sin embargo, soñar es una felicidad, y era una gloria expresar lo que se soñaba; pero, ¡Qué estoy diciendo! ¿Conoce ahora el pintor esa felicidad?]

No es mi intención rebatir las opiniones del gran poeta, pero justamente esto que él consideraba una vulgarización es uno de los caminos que la producción “otra” recorre para volver a crear experiencia, algo con lo que seguro Baudelaire sabría disfrutar. En cualquier caso sueño y realidad no se oponen necesariamente y una reinscripción y generación de realidad requiere de la imaginación y del sueño tanto como de la eficacia y la operatividad.

Los museos y galerías se llenan de obras que hacen referencia a mundos personales, privados y escenas cotidianas, la vida se representa en video, fotografía e instalaciones con un marcado interés documental.

Los formatos más técnicos y los objetos más extraordinarios se presentan en espacios lujosos para representar formas de vida ordinarias en espacios modestos, haciendo un uso que podríamos calificar como instrumental de la propia vida. Con frecuencias estas alusiones a experiencias y situaciones reales no van acompañadas de compromisos reales y en muchos casos no replantean la propia adecuación de las formas de representación tradicionales

Pero también existe una perspectiva más comprometida con el objeto o sujeto de la representación, que fundamentalmente trata de establecer nuevas formas de compromiso con la realidad

*“No olvidéis nunca que vivir y ejercer oficios que se le parecen tanto son cuestiones morales”*<sup>257</sup>

Isidoro Valcárcel Medina afronta de una manera poética esta correlación entre el arte y la vida en casi todas sus obras, en 1976 realiza una tabla de estadísticas, en la que registra su actividad durante 30 horas y 30 minutos, indicando en tantos por ciento los contenidos de vida y de arte en cada uno de sus actos, la obra se llama “ El porcentaje de arte que debe (o puede) tener (o tiene) la vida, y el porcentaje de vida que debe (o puede) tener (o tiene) el arte”<sup>258</sup>

Además de la directa implicación de la vida del creador en su actividad artística, podemos considerar también aproximaciones del arte a la vida, estrategias de deriva hacia las propias condiciones del “tiempo real” de lo que podríamos definir como “el directo de una obra”, piezas que incluyen su propio proceso de configuración en su temática. Me refiero a propuestas como el proyecto de Hans Haacke: “Sol Goldman and Alex di Lorenzo Maniatan Real Estate Holdings, a Real Time Social System as of May 1971”<sup>259</sup>

Para apreciar las estrategias del tipo de procesos productivos de los que estamos tratando, es conveniente analizar las distintas concepciones de la relación entre el arte y la vida o el arte y la experiencia que se formulan y reformulan, teniendo en cuenta las condiciones en las que se desarrolla la vida, lo que nos pasa y lo que comúnmente llamamos “lo real”.

Al margen de las consideraciones teóricas de los historiadores la propia práctica artística demuestra que si el arte se aproxima a la experiencia, puede ser confundido con ella. Nos encontramos ante la problemática de no poder distinguir el hecho artístico ni entre las otras experiencias, ni entre las otras obras de arte.

---

<sup>257</sup> Ibíd. Pág. 65

<sup>258</sup> La presentación de esta tabla tuvo lugar en julio de 1976 en Montevideo

<sup>259</sup> Sobre la intervención de Haacke *Sol Goldman and Alex di Lorenzo Maniatan Real Estate Holdings, a Real Time Social System as of May 1971*, véase el capítulo de este mismo estudio 3.2.2 Espacios de exhibición. Espacios de intervención.

Frente a otros hechos, las acciones artísticas resultan camufladas a causa del contexto de estatización global en el que vivimos sumergidos y frente al objeto tradicional del arte (pintura, escultura, fotografía, grabado, etc.) resulta difícil encontrar las formas de entender obras que van más allá de lo que muestran sin caer en la reducción de juzgarlas sólo a través de sus manifestaciones visuales (como por ejemplo, mirar el Manet Project de Hans Haacke de la misma manera que un cuadro de espárragos de Manet y sus reproducciones)

Como han apuntado varios autores de forma diversa ( Rancière, Michaud, Bourdieu, etc) podríamos distinguir las práctica del arte contemporáneo en la tensión que surge entre un arte que Clement Greenberg denominaba “puro” circunscrito a los lugares y las lógicas de la alta cultura y otro arte que tiende a disolverse en la vida.

Esta tendencia expansiva, disolutoria del arte contemporáneo a su vez escenifica movimientos en distinto sentido que no necesariamente se dan en obras diferentes sino que fuctúan en su propio desarrollo desde su producción, distribución y recepción.

Las aproximaciones arte-vida se producen a partir de un interés de los artistas por lo cotidiano y lo experiencial, sus prácticas se presentan en una cercanía a lo antiguamente denominado arte popular y se desenvuelven en convivencia con las producciones de los medios de masas, pero esto no siempre quiere decir que no dejen de compartir y por lo tanto defender las legitimaciones propias del arte de la historia, del arte “puro” originando un efecto no de disolución del arte en la vida sino más bien al contrario, una invisibilización de la propia realidad en una imagen neutralizada apta sólo para ser recibida en el juego de lenguajes de las artes plásticas oficiales.

Una forma inconexa con lo real que pretenda de alguna manera sustituirlo no es más que un simulacro no aceptado, en estos casos, no se trata de una disolución del arte en la vida sino más bien la consagración institucional de una nueva moda o estilo. Este extremo es verdaderamente desilusionante, los intentos por “democratizar” el arte y por acercarlo a los procesos vitales de nuestra sociedad acaban con resignación aceptando las formas de hacer que reproducen fielmente las lógicas del poder jerárquico.

La posibilidad de un arte que no se escenifique como tal, y que no pueda ser identificado es muy problemática si no tenemos valores de juicio desarrollados y que podamos compartir colectiva y públicamente. Las prácticas que se comprometan con las vidas deberán aceptar el reto de mantenerse como dice el comisario de arte Martí Perán, “entre la distinción y la disolución”<sup>260</sup> proponiendo otro

---

<sup>260</sup> Martí PERÁN “Space Invaders o el arte entre la disolución y la distinción” en el libro Juan Antonio Ramirez (Coord.) *Tendencias del arte. Arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 161

*La disolución y la distinción no son dos extremos sobre los que deba pronunciarse el arte, sino que desea soportarlos a ambos, de ahí que nos veamos con legitimidad para exigir al arte un determinado grado de eficacia tanto en el mundo real como en el territorio mismo de lo artístico*

tipo de distribución que no implique la separación en concepto de alta y baja cultura, pero que tampoco sirva como avanzadilla de los procesos de estatización mercantil que impone el sistema económico en la industria cultural.

En este mismo sentido, se manifiesta la tesis de Rancière, que defiende como necesario para su “régimen estético del arte”<sup>261</sup>, la tensión política de la forma rebelde que implica la distinción total del arte y de sus espacios de las formas de experiencia ordinaria (concepción heredera de la estética de lo sublime) y la política del devenir-vida del arte que reconoce como finalidad del arte la construcción de nuevas formas de vida común.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Una concepción de la estética que se fundamenta en el doble juego que hemos descrito anteriormente

<sup>262</sup> RANCIÈRE op. cit, 2005. Pág 37

### **3.5. La desmaterialización del objeto a favor de las actitudes, conceptos y posicionamientos críticos**

*Hay que dar a lo cotidiano una nueva dimensión “lo natural ha de adquirir los rasgos de lo extraordinario. Únicamente así pueden revelarse las leyes de causa y efecto.”<sup>263</sup>*

Históricamente, la desmaterialización del objeto del arte y el auge del arte “no visual” aparece en torno a los años ’60 como resultado de la combinación de una aproximación artística, anti-intelectual, emocional e intuitiva y una aproximación ultra-conceptual que pone el acento, casi exclusivamente en el proceso intelectual<sup>264</sup>, tanto desde el mundo de la acción artística y el performance como desde lo que se llama arte conceptual<sup>265</sup>, se desplazó la importancia y la centralidad del objeto en pro de experiencias y conceptos.

Al tiempo que las obras dejan paso a las puras experiencias, la aptitud se sustituye por la actitud y la actividad artística se ubica en un espacio ambiguo, en muchos casos desprofesionalizado, en el que conscientemente se convierte en vida lo que es arte y en arte lo que es vida.

El arte no visual conlleva una refundación no sólo del concepto de espacio, que estaba siendo redefinido desde muchas perspectivas, sino de la forma de presentarse al público, al que se le exigía una actitud activa y participativa (escribe, escucha, dibuja, muévete, reacciona...).

También la autoría y la propiedad de la obra se problematizan cuando ésta no es material, cambia el lugar de trabajo y la forma de ejercerlo. Se trata de un cambio que no sólo trastoca la identidad del producto artístico y su forma de apreciación sino que impone modificaciones en el papel que desarrolla el artista, actor y crítico, escritor y promotor, filósofo, inventor, payaso, organizador... reúne en sí mismo algunas de las condiciones que antes residían en los objetos.

---

<sup>263</sup> Herbert MARCUSE *Schriften zum Theater*, Berlin y Frankfurt 1957 Pág. 63

<sup>264</sup> Lucy LIPPARD y John CHANDLER. “The desmaterialization of Art”. publicado en la revista *Art International*. Febrero 1968. También en el libro de Lucy LIPPARD *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal, 2004. Pág 81:

*En el curso de los años sesenta, una aproximación artística, anti-intelectual, emocional e intuitiva, característica de los dos decenios precedentes, ha empezado a ceder terreno ante una aproximación ultra-conceptual que pone el acento, casi exclusivamente en el proceso intelectual.*

*Mientras que cada vez hay más obras concebidas en el taller del artista pero ejecutadas por profesionales, siendo el objeto sólo el producto final, muchos artistas se desinteresan del futuro material de la obra de arte. El taller se ha convertido en un lugar de estudio. Esta tendencia parece conllevar una profunda desmaterialización de la obra de arte, en particular del arte como objeto y, si continúa así, tal vez el objeto acabe siendo totalmente caduco.*

*Las artes visuales parecen en este momento dudar en la encruzijada de caminos que quizás lleven los dos al mismo sitio, aunque provengan de dos orígenes diferentes: el arte como idea y el arte como acción.*

<sup>265</sup> Ken FRIEDMAN (Fluxus, San Diego, 1971) en el libro de LIPPARD op. cit, 2004. Pág. 11

Con la actividad artística desmaterializada se reconvierten los talleres en estudios, el productor se deslocaliza pudiendo realizar su tarea en casi cualquier espacio y en cualquier parte del mundo lo que incrementa aún más las capacidades de viajar y de trasladarse continuamente.

Otra consecuencia de la desmaterialización de la obra de arte es su identificación con el discurso filosófico propio tanto de artistas como de no artistas<sup>266</sup>. Este fenómeno se concretó desde los años '70, por una parte, en un interés por temáticas metalingüísticas,<sup>267</sup> que concibieron como el eje fundamental de las obras su propia definición intelectual, y por otra parte en la crítica a la institucionalización del arte, a la propia concepción del arte que promueven las instituciones y a las formas de poder en las que se estructura.

*Para mí la obra de arte vive unos quince segundos, ya cuando uno mismo la mira, la objetualiza. Y ahí muere. La gran cuestión siempre es: si como artistas estamos haciendo cultura o estamos produciendo mercancías. Yo por mi parte quiero producir cultura, pero las fuerzas son tan grandes que al final siempre termina siendo una producción de mercancía y eso es deprimente<sup>268</sup>*

Sobre las aspiraciones anti-mercantilistas<sup>269</sup> del arte desmaterializado de esta época poco queda resaltar a estas alturas, ya en 1973 Ursula Meyer constató que el arte conceptual ha sido bien asimilado por el mercado internacional en forma de libros, comentarios, fotos, diagramas.

---

<sup>266</sup> Esta unión y colaboración constante entre artistas, críticos historiadores y demás intelectuales fue muy fructífera en los años '60 y '70, buen ejemplo de ello es la historiadora y crítica Lucy Lippard y su participación y diálogo constante con las obras conceptuales, por otro lado los artistas admiten desde muy pronto este desplazamiento. A este respecto la cita de Robert Morris en una carta a Henry Flint el 13 de agosto de 1962 y recuperada por Benjamin BUCHLOH op. cit, 2004 "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones".

*Durante algún tiempo fue cuestión de ideas- los más admirados eran los que tenían mejores ideas, las más incisivas (Cage y Duchamp, por ejemplo)[...] Yo creo que hoy en día el arte es una forma de historia del arte.*

<sup>267</sup> La corriente de introspección con el lenguaje seguida implícitamente por casi todas las obras conceptuales se hace explícita en casos como los de Arts & Lenguaje y Joseph Kosuth, interesados por el análisis de los componentes de la comunicación artística y exploradores del mundo de las tautologías. Por otro lado se encuentran los intentos de desmontaje de las estructuras tradicionales de la institución arte, cuyos éxitos y fracasos son difíciles de cuantificar, pero que sin duda han generado un amplio campo de desarrollo artístico hasta nuestros días.

<sup>268</sup> Entrevista de Luis Camnitzer con Pat Binder y Gerhard Haupt. Catálogo de la Documenta 11

<sup>269</sup> Gregory BATTCKOCK (Coord.) *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Pág.9

*Los artistas conceptuales estaban especialmente interesados en explorar una nueva zona de la especulación estética que parecía representar una dramática ruptura respecto a las habituales actividades de la producción. Abogaban por un decidido rechazo de los aspectos comerciales y de consumo del arte y, al mismo tiempo, muchos de ellos intentaban imbricar su actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales, por oposición a la producción de objetos diseñados según criterios firmemente establecidos*

Aún así como siempre sucede, estas exploraciones artísticas han inventado un camino en el arte, que muchos después han seguido con parecidas o diferentes expectativas. El arte una vez valorado como proceso es capaz de albergar manifestaciones y producciones nuevas, es capaz de mezclarse con otros procesos y fundirse en ellos y es capaz de traer hasta su terreno, un terreno no sistematizado, productos originados en otros campos del saber. Pero sin duda debemos tener en cuenta la explotación que todos los movimientos de liberación del mercado han sufrido con el paso del tiempo.

Guy Debord, radical opositor a la producción objetual, no en tanto que postura estética sino en cuanto a mercancía para la que no cuenta realmente su utilidad, o capacidades perceptivas sino su capacidad de venderse y de transformarse, por mediación del dinero, en otra mercancía. El objeto de arte sólo se accede a un valor de uso por medio de la transformación del propio producto en valor de cambio, en dinero y a través del mercado

El concepto de “fetichismo de la mercancía” quiere denunciar que la vida humana se halla subordinada a las leyes que resultan de la naturaleza del valor, ante todo la de su permanente necesidad de acrecentarse. El trabajo abstracto o en su caso el proceso artístico, representado en la mercancía, permanece del todo indiferente a sus efectos en el plano del uso.

*El arte puede dejar de ser una relación de las sensaciones para convertirse en una organización directa de sentimientos superiores: se trata de producirnos a nosotros mismos y no cosas que no nos sirven de nada.*<sup>270</sup>

Podemos resumir que durante la época llamada moderna hasta nuestros días parte de las preocupaciones sobre las prácticas artísticas recaían sobre la dimensión de mercancía del producto artístico.

La transformación de un valor simbólico al “equivalente general” que supone el dinero ha centrado parte de las críticas que tanto artistas como no artistas promueven frente al arte, pero los posicionamientos a favor o en contra del propio hecho de la transacción se confunden con otro tipo de evoluciones en el campo del arte. Por ejemplo, en los años '60 podemos encontrar una tendencia hacia la desmaterialización que se desprende del objeto como producto final del arte a favor de la acción o a favor del paisaje, estos movimientos nos proponen no sólo una ampliación del espacio del arte, que poco después dio lugar a una expansión del mercado del arte, sino sobretudo una nueva consideración del trabajo artístico como valor simbólico emancipado del objeto “valiosos” por intercambiable.

Al igual que las prácticas artísticas han visibilizado este fenómeno, las nuevas formas reproductivas y comunicativas representan esta transformación que afecta a todos los aspectos de la vida social y de nuestra organización económica. Maurizio Lazzarato, en

---

<sup>270</sup> Véase la segunda tesis redactada por Guy Debord para el nº 1 de la revista Internationale Situationniste en A.A.V.V. *Tesis sobre la revolución cultural Textos completos de la Internacional Situacionista (1958-1969)*. Madrid: Literatura gris, 1999. Pág. 21-22

referencia a esto que se ha dado en llamar economía del conocimiento dice que este capitalismo no es sólo un modo de producción, sino que consiste en una producción de modos y de mundos (mo(n)des)<sup>271</sup>, en este sentido la desmaterialización del objeto artístico en el contexto de una desmaterialización de la industria hegemónica,<sup>272</sup> no solo genera implicaciones en la forma de producir y de percibir las prácticas artísticas sino que también difumina las fronteras entre el campo artístico y el cultural, y entre la esfera cultural y la esfera política y comercial.

---

<sup>271</sup> Maurizio LAZZARATO. *Por una política menor. Empresa y neomonadología*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006. Pág. 101

<sup>272</sup> Sin dejar de tener en cuenta el crecimiento de la industria material que ha sido desplazada a los países empobrecidos y cuya producción mantiene nuestra forma de vida, desde todos los sectores económicos se reconoce a la economía del conocimiento y a sus empresas líderes como los agentes más poderosos de la lógica comercial.

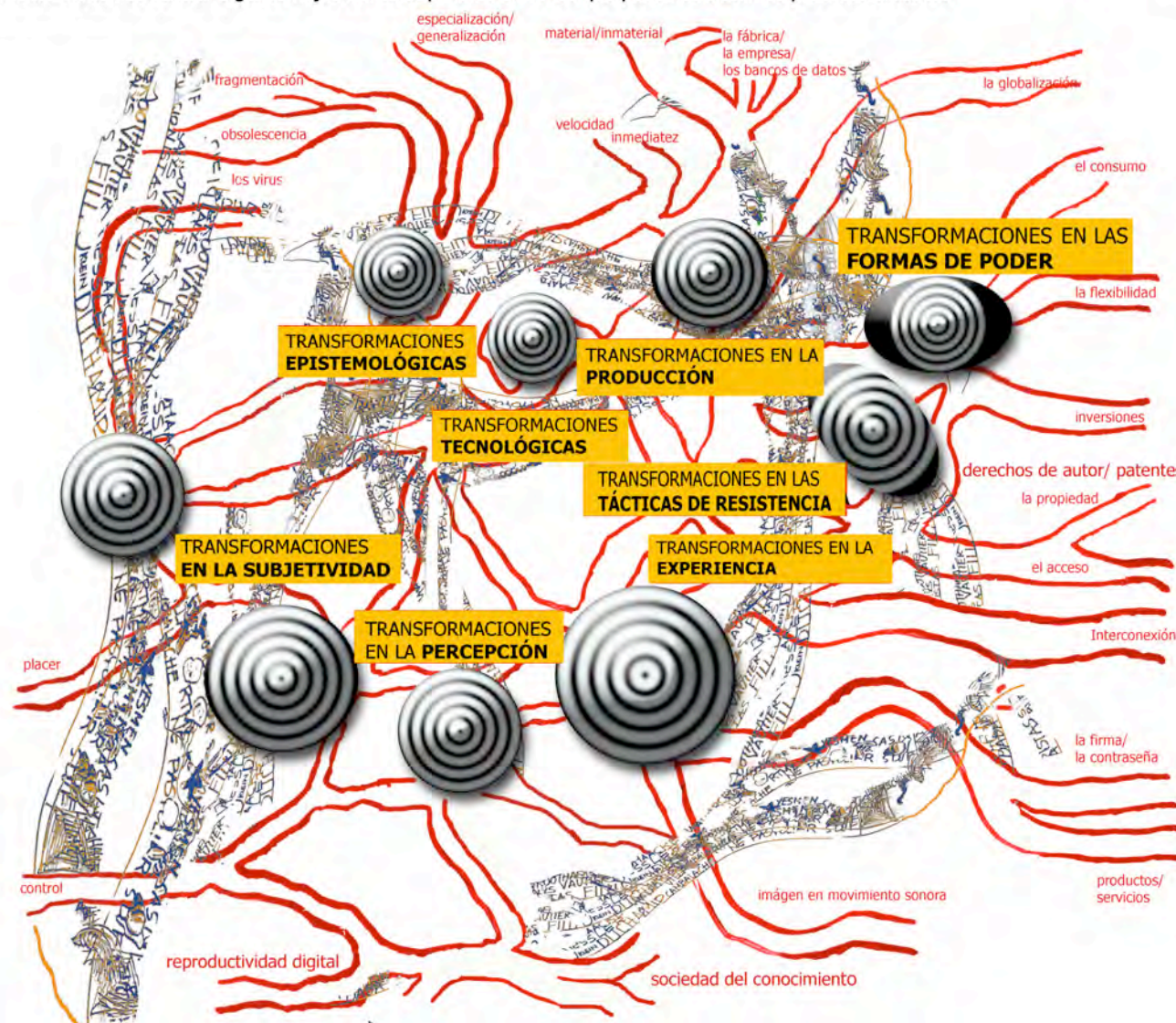


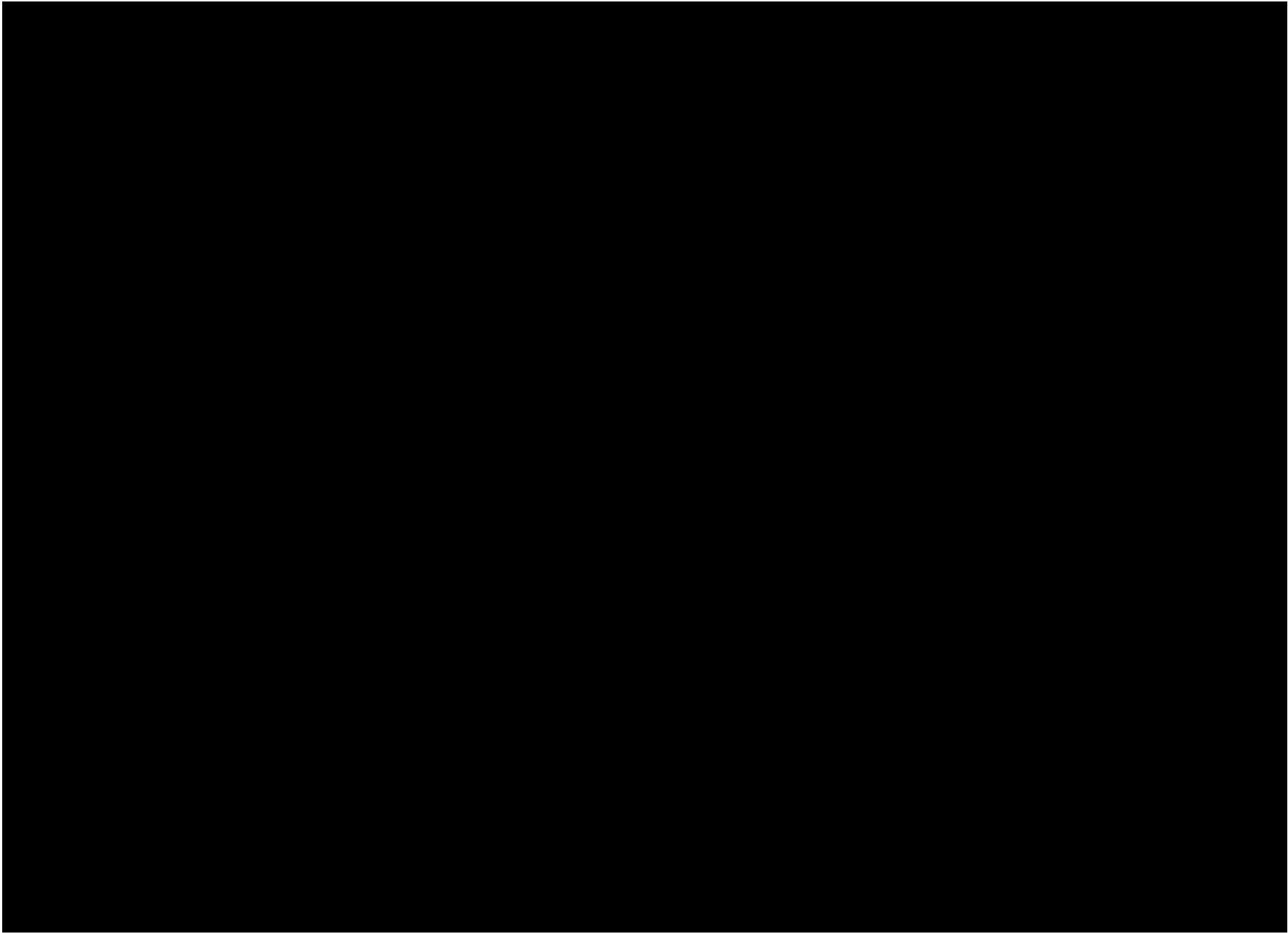
#### 4. Mapas y esquemas de las teorías expuestas en la Parte I

- A) Transformaciones en el siglo XX
- B) Globalización económica y la economía del conocimiento
- C) Sociedades en la época de la “reproducción técnica del espectáculo”
- D) Identificación de algunos fenómenos que caracterizan la posmodernidad
- E) La construcción del sujeto en la contemporaneidad
- F) Reflexiones frente al consenso
- G) La producción: Implicados e implicaciones
- H) Productores culturales relacionados con este estudio
- I) Esquemas de las condiciones de la producción artística que presenta este estudio. Símbolos utilizados en los gráficos
- J) Situación de posibles antecedentes de movimientos artísticos que tiene relación con las formas de producción estudiadas
  - Antecedentes para la producción distraída
  - Antecedentes para la producción desobediente
  - Antecedentes para la producción en precario
  - Antecedentes para la producción invertebrada
- K) Transformaciones significativas en el siglo XX y características destacadas de las formas de producción artística estudiadas
- L) Un punto de vista sobre la producción artística distraída
- LL) Un punto de vista sobre la producción artística desobediente
- M) Un punto de vista sobre la producción artística en precario
- Ñ) Un punto de vista sobre la producción artística invertebrada

### Transformaciones en el siglo XX

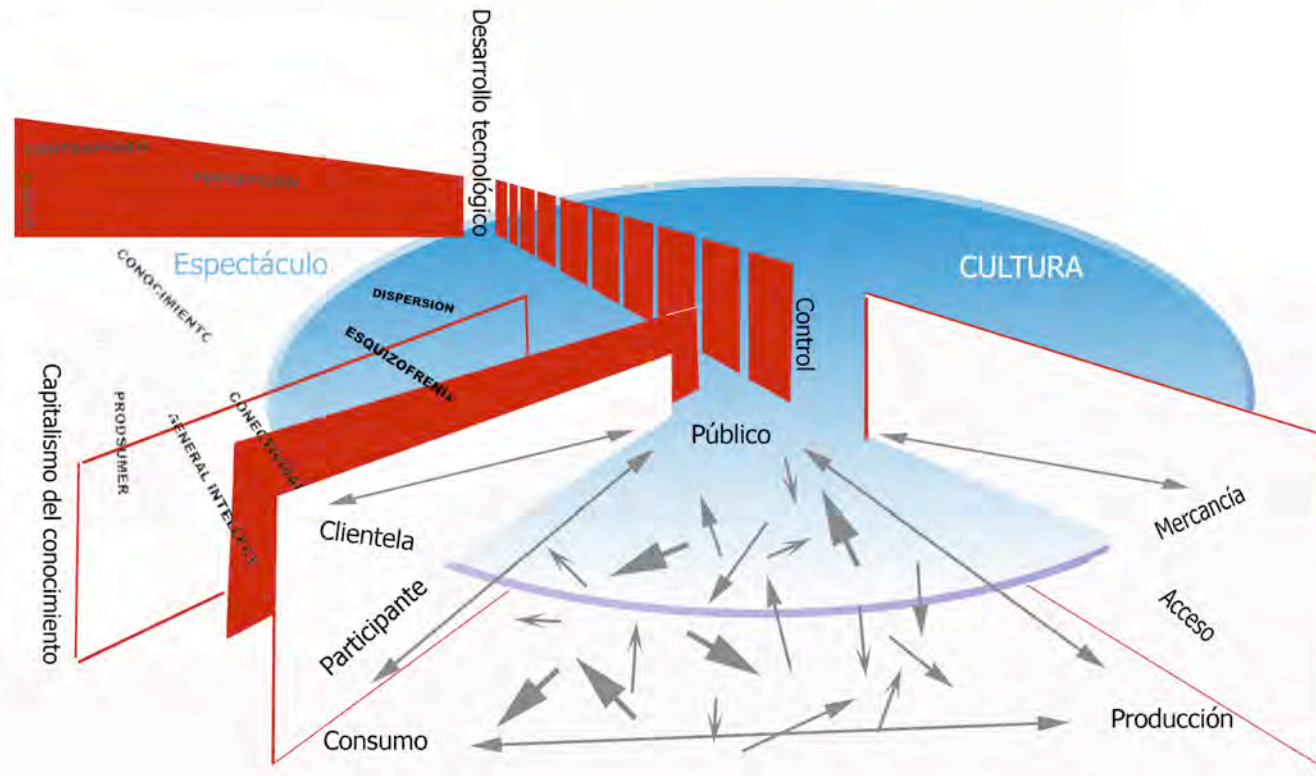
La situación de algunas de las variaciones más significativas desarrolladas durante el siglo XX, tanto los diferentes ámbitos en los que se suscriben estos cambios, como los conceptos fundamentales que se derivan de ellos, se encuentran vinculados entre ellos, creando entornos donde una u otra característica es más relevante. Estos cambios son en sí mismos procesos abiertos que funcionan en muchas escalas simultáneamente. Podemos señalar algunos flujos transdisciplinarios entre los que podemos situar las prácticas artísticas





### Sociedades en la época de la "reproducción técnica del espectáculo"

Las sociedades descritas por Benjamin en los años 30 en la época de la reproducción técnica o mecánica son analizadas en los 60 por Debord como sociedad del espectáculo, ambos reflexionan a partir de las implicaciones tecnológicas sobre los riesgos sociales y critican la pasividad del individuo frente a los poderes asentados.



Benjamin



La humanidad que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que propugna el fascismo. El comunismo le contesta con la politización del arte.

Guy Debord



La separación consumada se da cuando predomina la atomización generalizada de individuos en sustitución de la antigua masa social uniforme, de esta forma, la relación de cada individuo con el conjunto de la sociedad se ve mediatizada por los medios masivos que funcionan bajo el principio de producir espectáculo. Otro resultante de esta separación consiste en que lo que antes se había vivido como realidad es ahora una representación espectacular, o aún más: donde había antes una múltiple realidad, ahora sólo encontraremos una idéntica representación.

Lazaratto

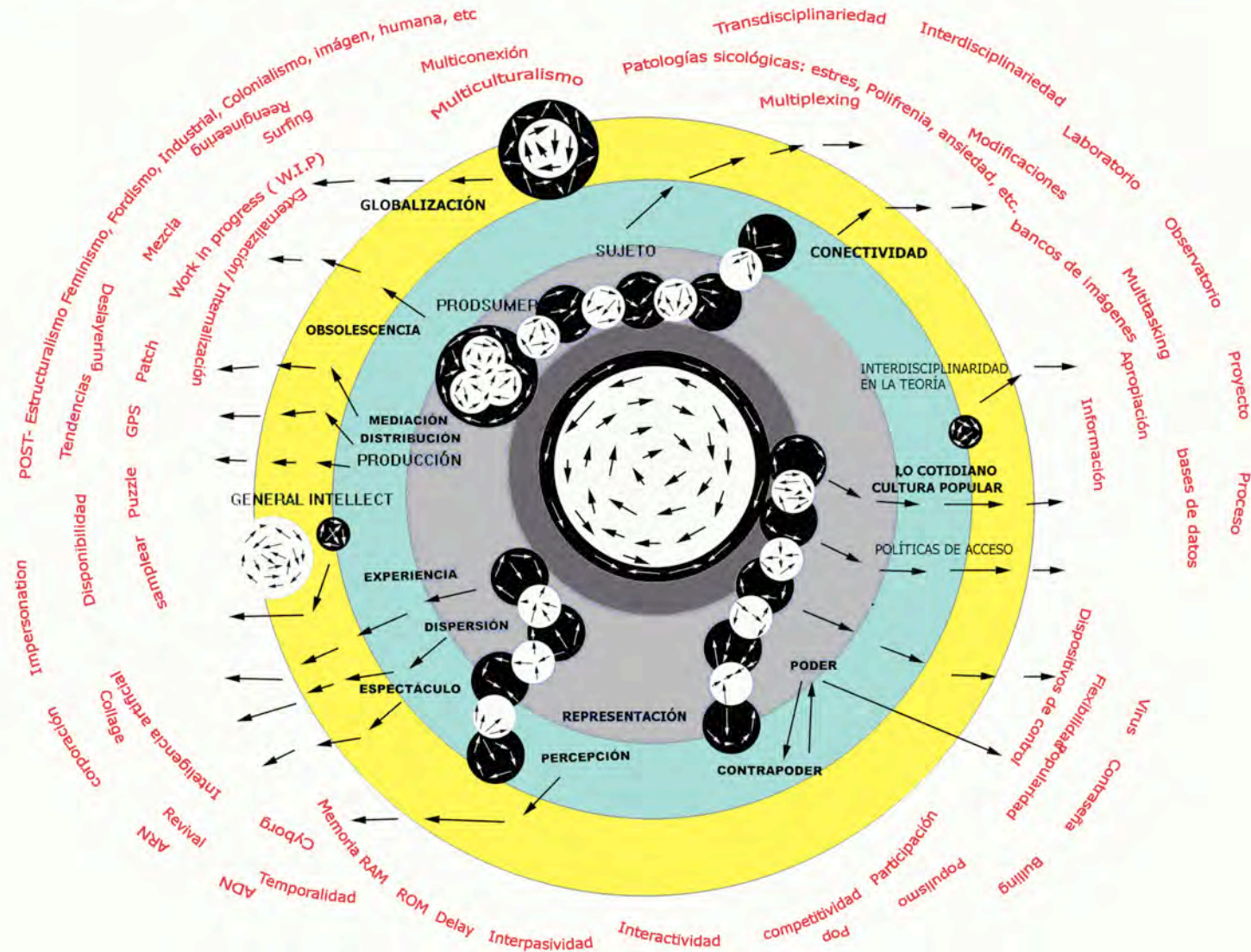


Consumir no se reduce a comprar y destruir un servicio o un producto como enseña la economía política, sino que significa pertenecer a un mundo



### Identificación de algunos fenómenos que caracterizan la posmodernidad

La mayoría de los autores analizan la posmodernidad desde la perspectiva de la modernidad, resulta muy arriesgado enfrentarse a los fenómenos actuales ante los que aún no tenemos ninguna distancia temporal pero sí podemos sugerir algunos términos nuevos que poco a poco se van haciendo comunes, algunas acciones y problemáticas que cada día se añaden a nuestra forma de pensar.



## La construcción del sujeto en la contemporaneidad

La construcción de subjetividades puede abordarse desde muchos puntos de vista además del psicológico, las formas de representación cultural y social se constituyen como uno de los elementos de análisis más cercanos al sujeto contemporáneo. Entre los muchos pensadores en torno a la producción de subjetividades en el siglo XXI podemos Destacar a Michel Foucault, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Felix Guattari y también a teóricos como Paolo Virno, Toni Negri, Néstor García Canclini, Vicente Verdú, Franco Berardi, Brian Holmes o Suelly Rolnik





## Reflexiones frente al consenso

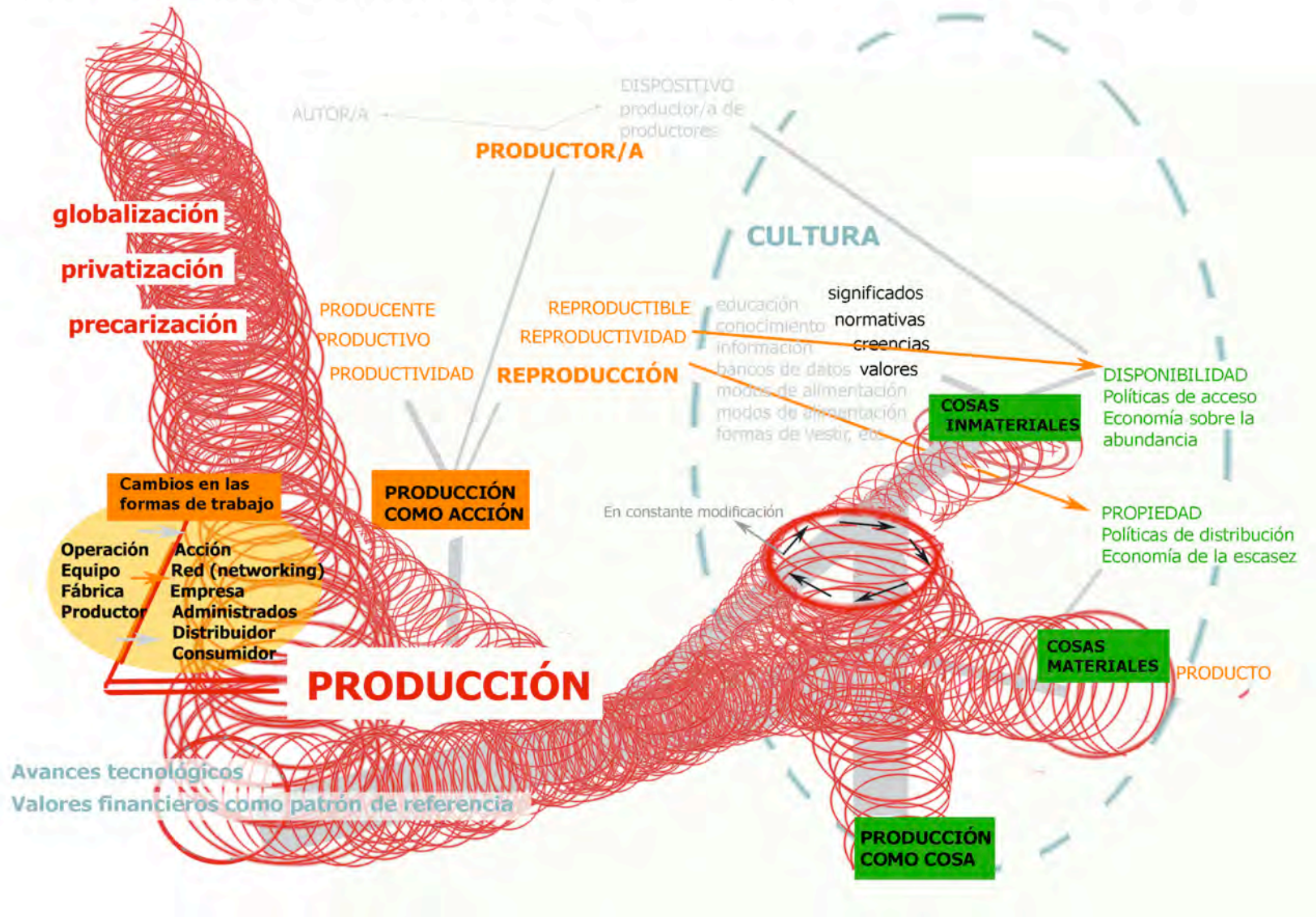
Las prácticas culturales y artísticas se presentan como una posibilidad de crear espacios plurales donde diferentes sensibilidades y experiencias tengan una oportunidad de convivir, tanto desde teorías macropolíticas como micropolíticas se han definido diferentes alarmas sobre los riesgos del consenso





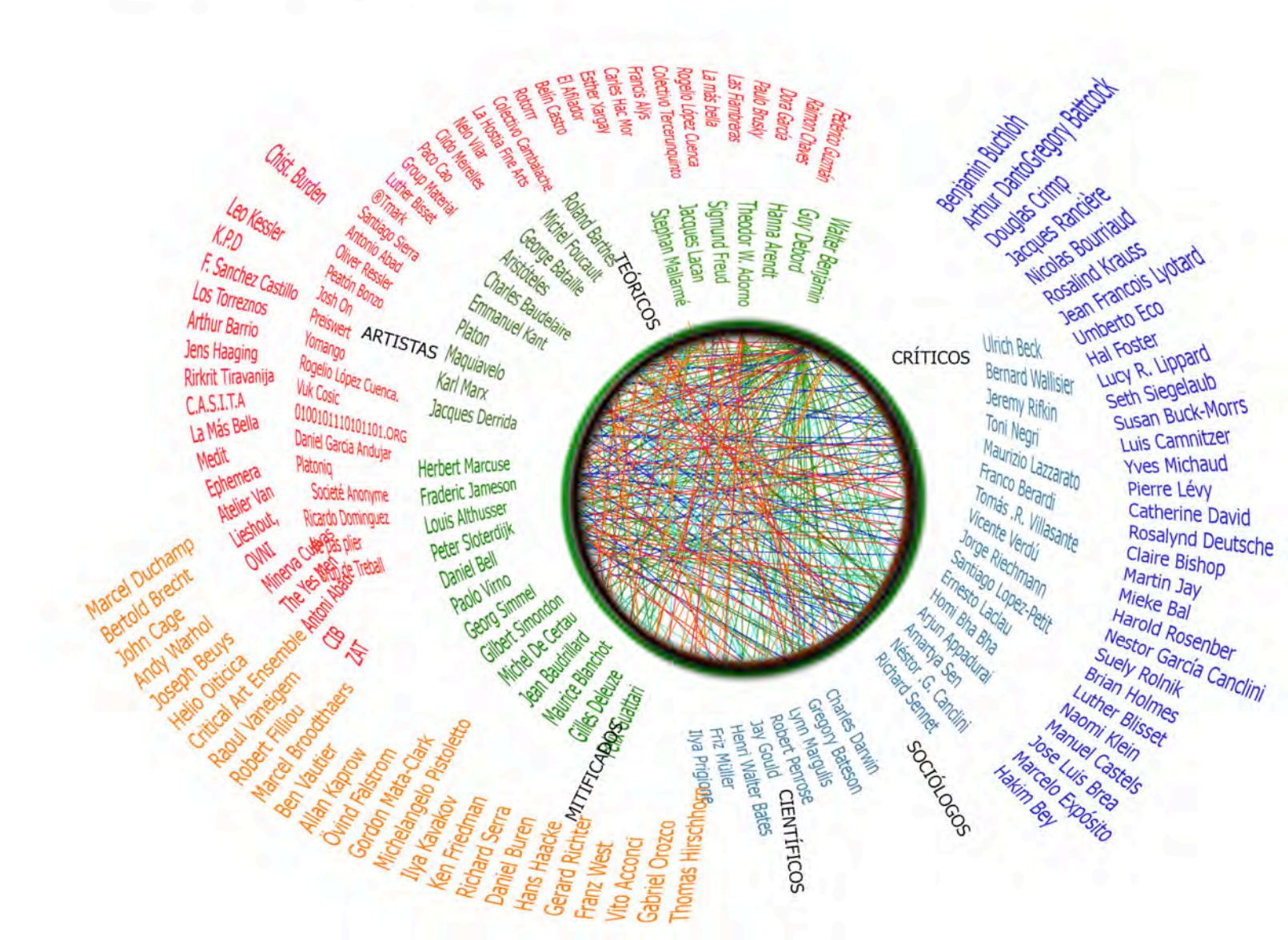
### La producción: Implicados e implicaciones

El concepto de "producción" debe redefinirse en el siglo XXI para poder identificar fenómenos que afectan a todas las prácticas sociales y especialmente a las prácticas artísticas como la precarización del trabajo, la mercantilización de los valores simbólicos, las problemáticas de la reproductibilidad y los derechos de autor y patentes así como la gestión y la valoración de bienes inmateriales comunes o privados






**Productores culturales relacionados con este estudio**

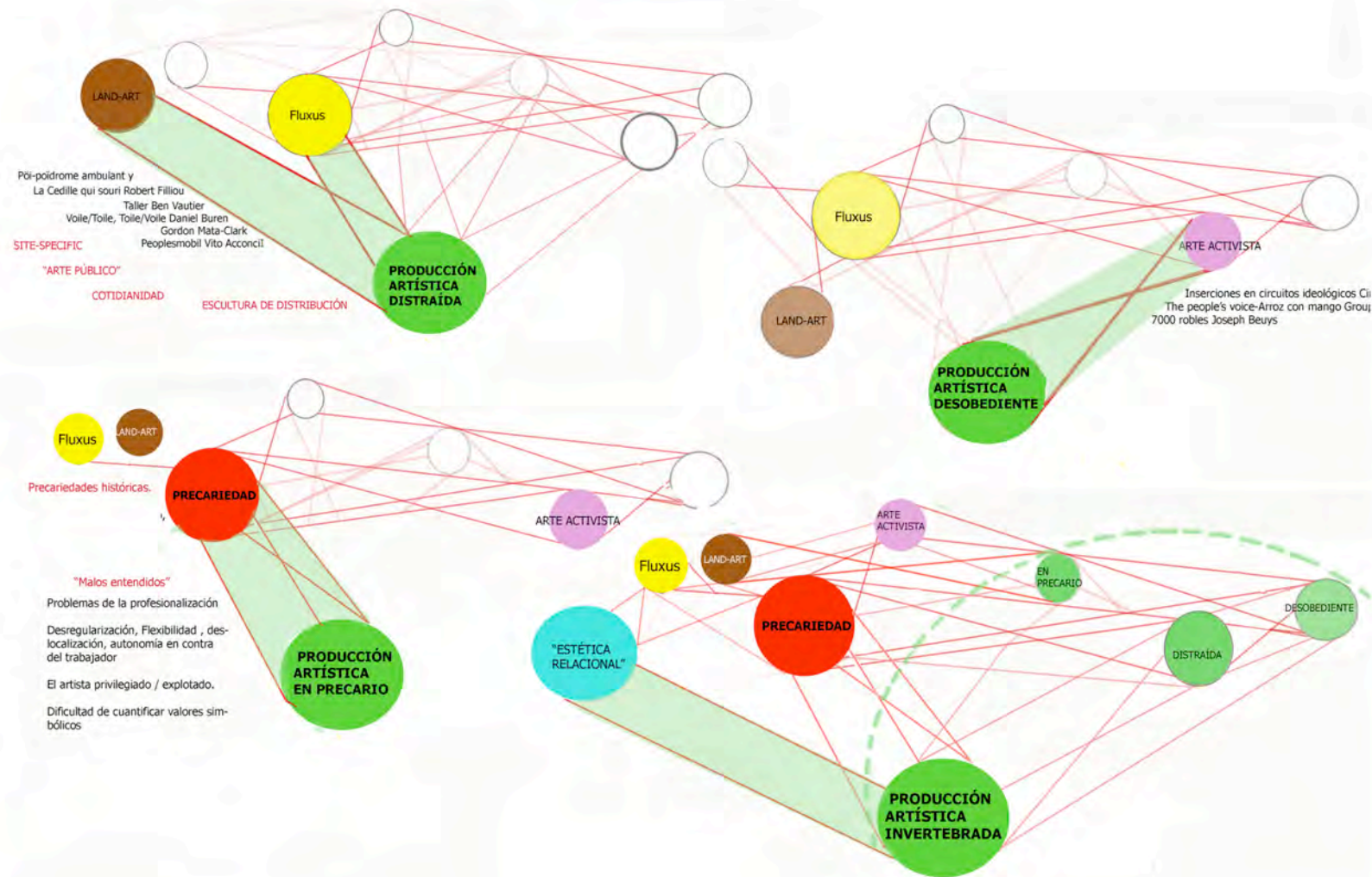


**Esquemas de las condiciones de la producción artística que presenta este estudio.**

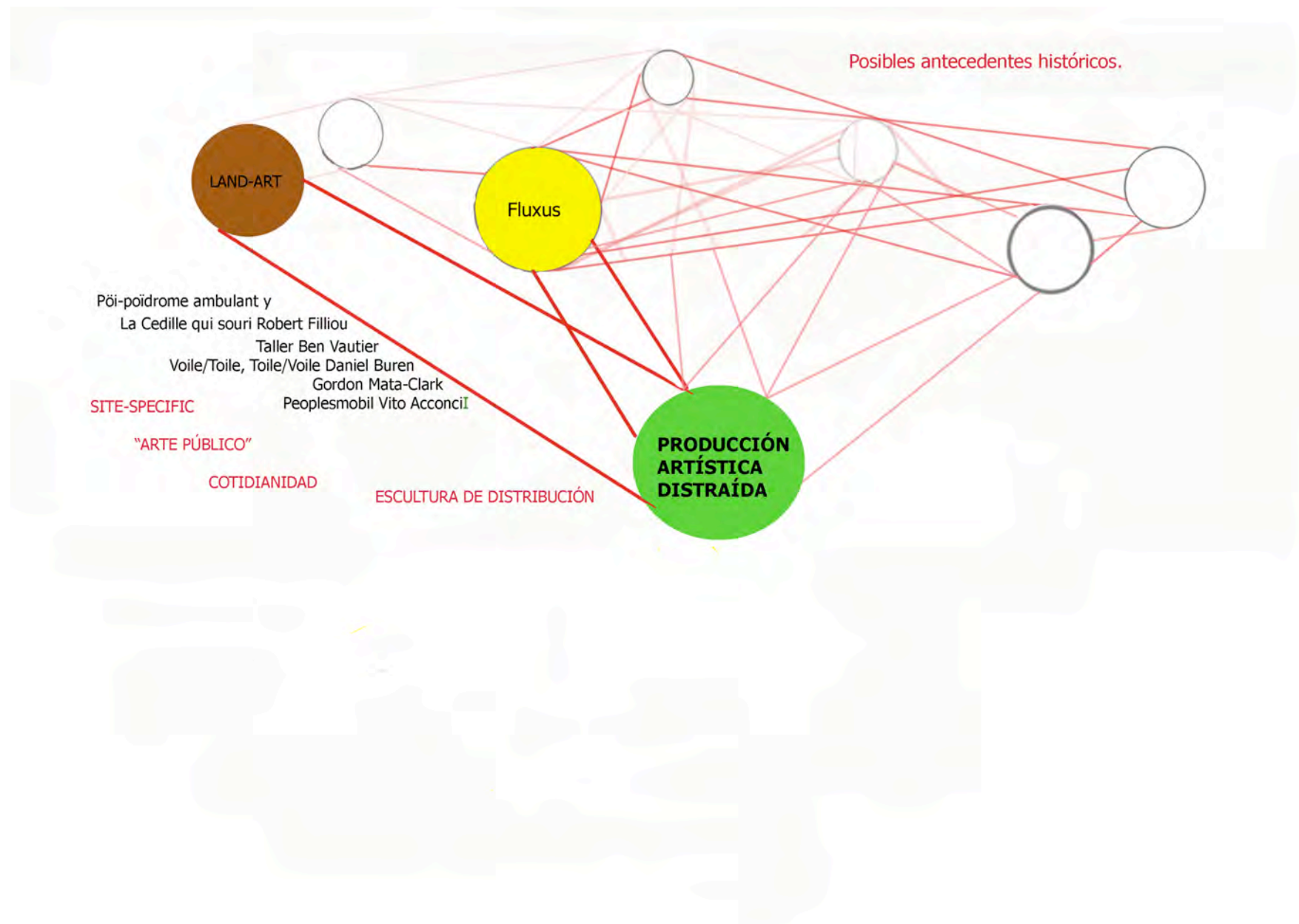
**Símbolos utilizados en los gráficos:**

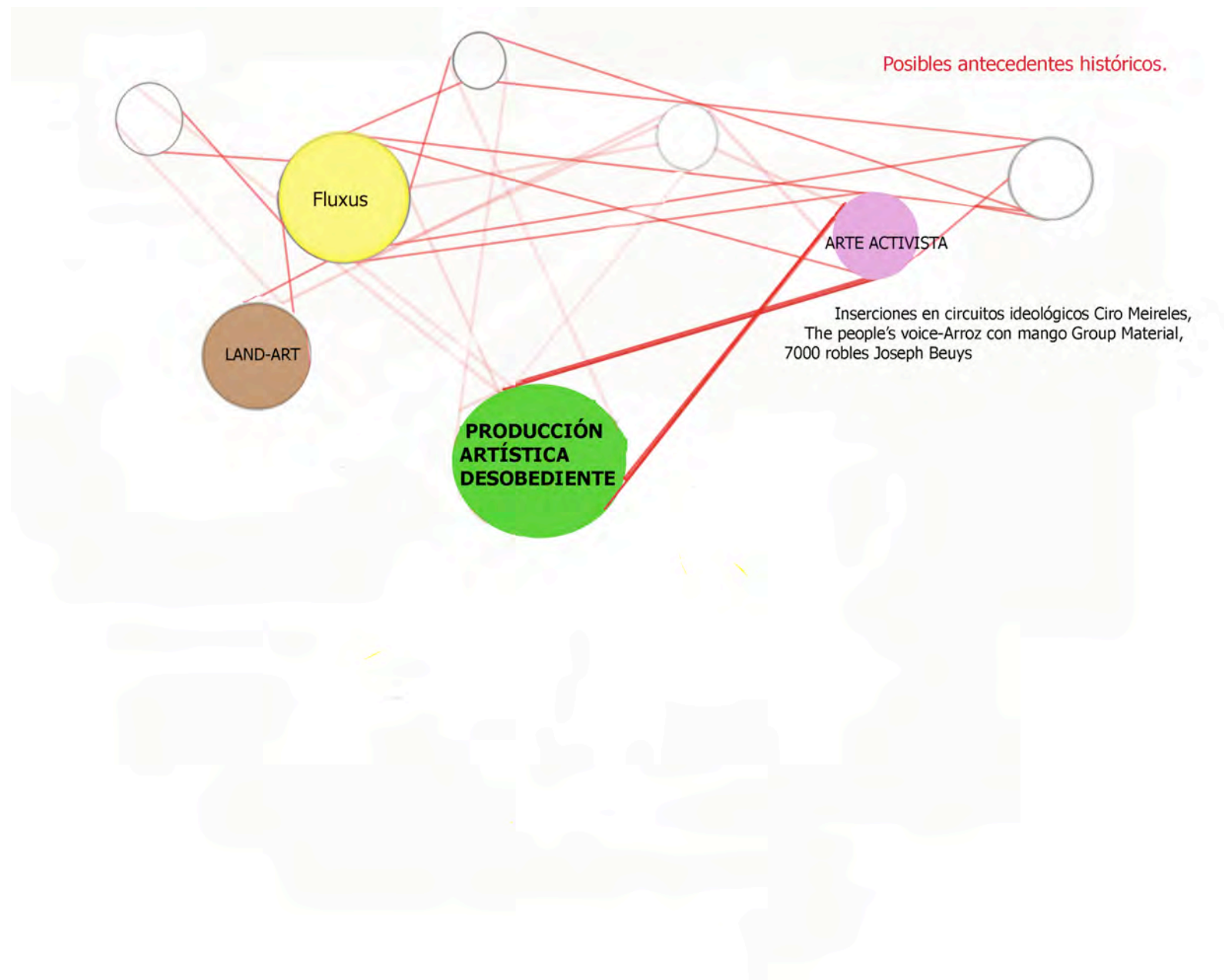
 <p>ejemplos</p>	<p>CONDICIONES DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA POSIBLES ANTECEDENTES EN LA HISTORIA DEL ARTE TRANSFORMACIONES EN EL SIGLOXX CARACTERÍSTICAS ESTUDIADAS ALGUNOS EJEMPLOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONCEPTOS RELACIONADOS</p>
---	---

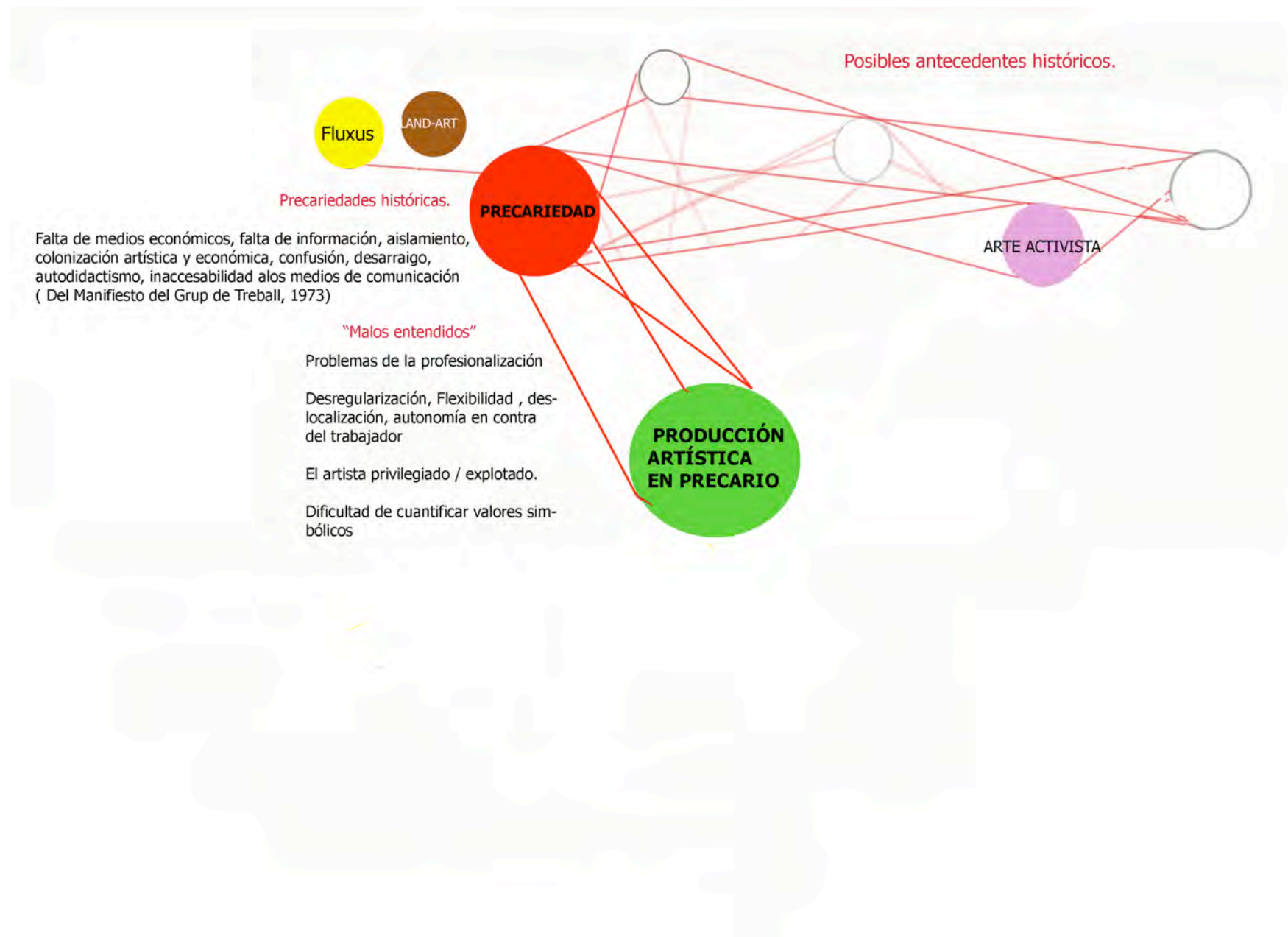
Situación de posibles antecedentes de movimientos artísticos reconocidos en la historia del arte que tienen relación con las formas de producción distraída, desobediente, en precario e invertebrada



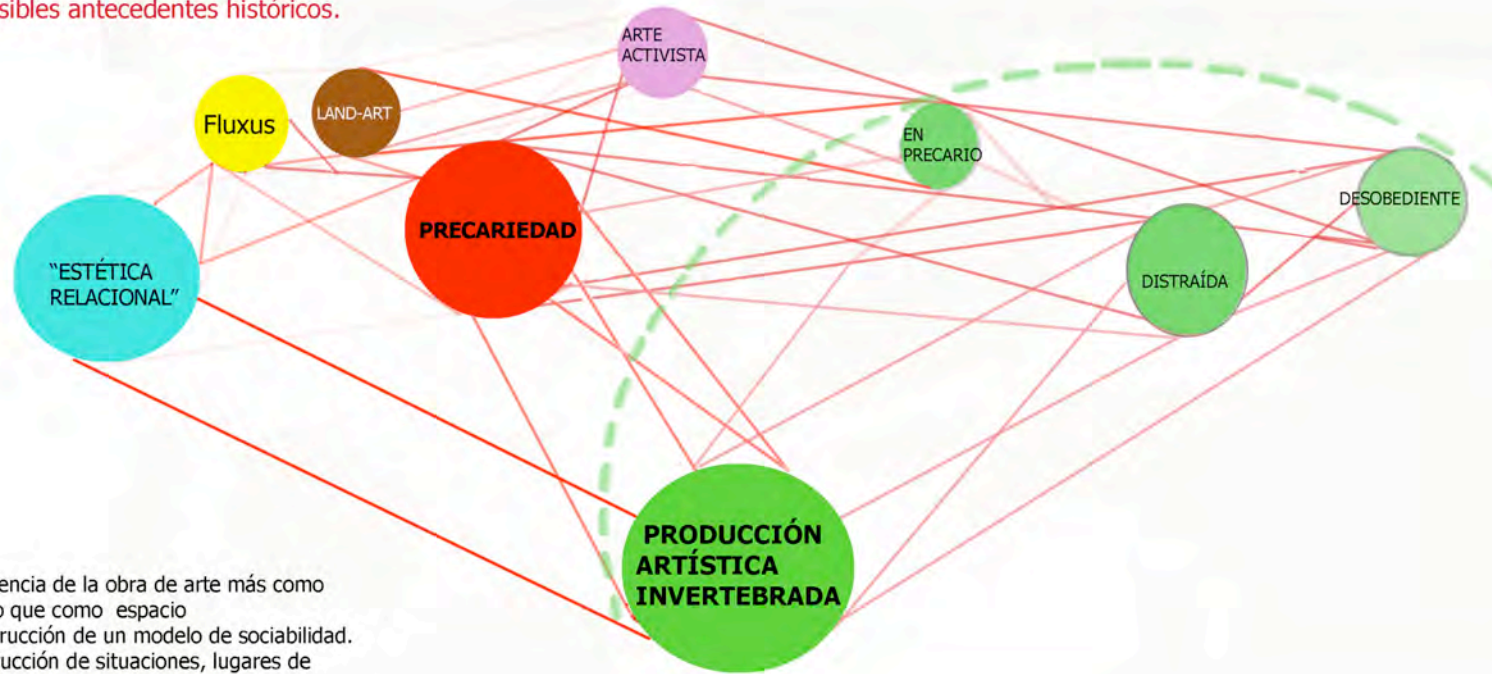








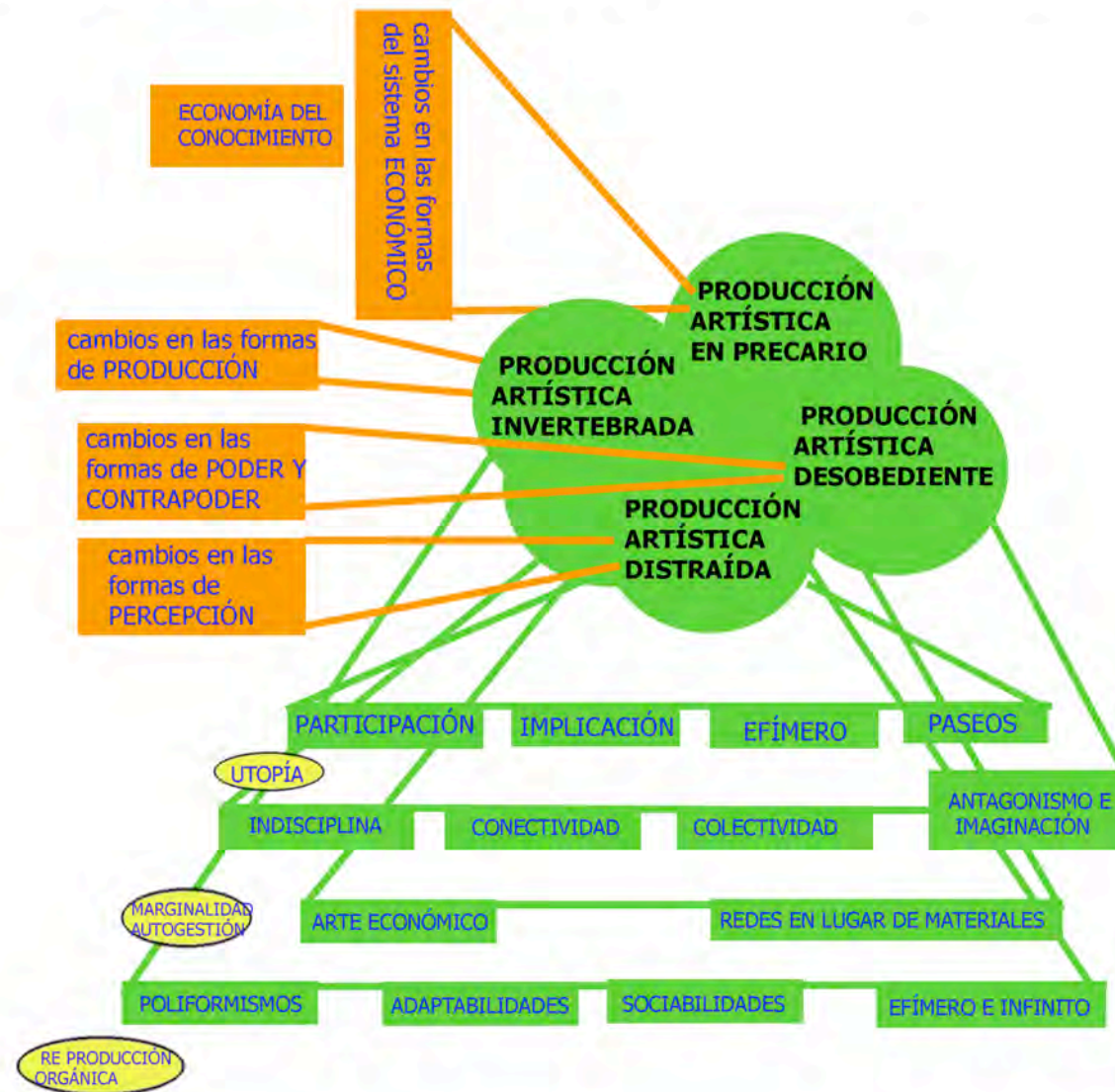
Posibles antecedentes históricos.



Experiencia de la obra de arte más como tiempo que como espacio  
Construcción de un modelo de sociabilidad.  
Construcción de situaciones, lugares de encuentro  
Carácter Post-utópico, poca efectividad social más dirigido al mundo del arte y con temáticas metaartísticas



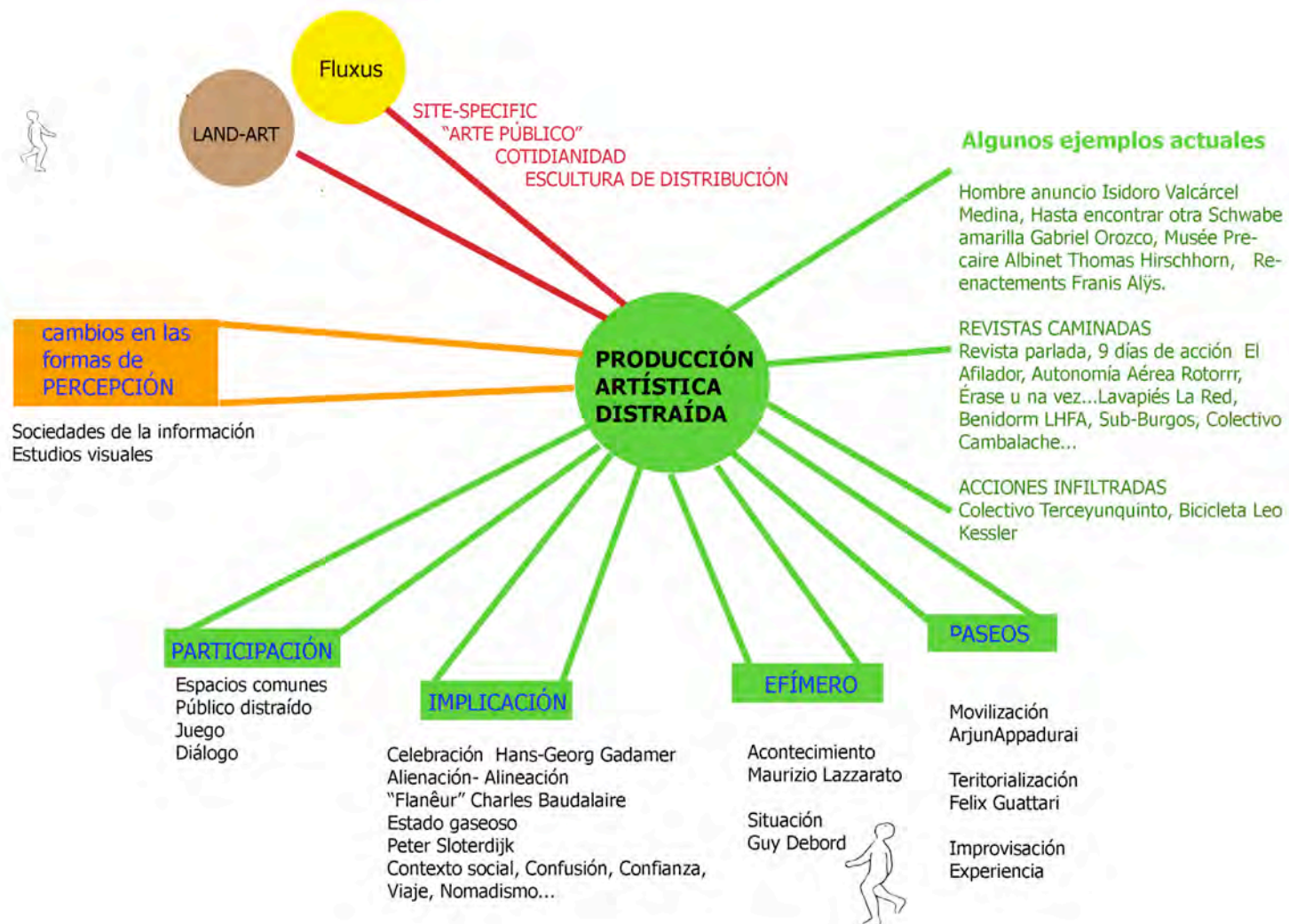
Transformaciones en el siglo XX que han afectado a las formas de producción artística y características abordadas en este estudio de la producción distraída, desobediente, en precario e invertebrada





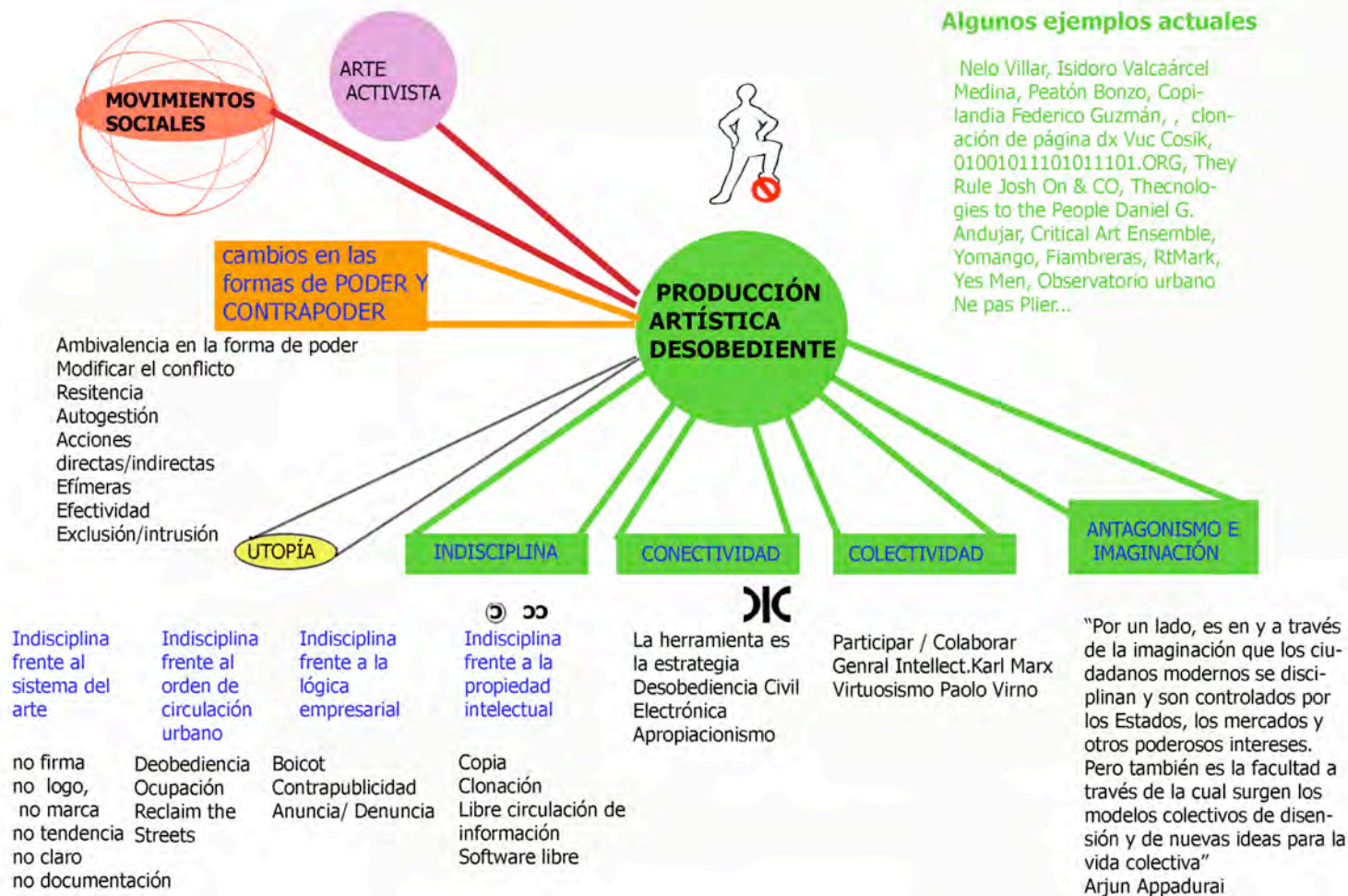
### Un punto de vista sobre la producción artística distraída

Lo que denomino condición distraída se da en los espacios y tiempos de lo público, en los que la recepción es un momento de la producción. Una de las aportaciones que proponen estas prácticas es una redimensión de las formas de estar, improvisación y adaptación.



### Un punto de vista sobre la producción artística desobediente

La producción desobediente trata de ser eficaz con objetivos comunes y concretos. Aunque mantiene un horizonte transformador antagonista y utópico sus formas sensibles son tópicas, es decir tienen lugar, objeto y participantes.





### Un punto de vista sobre la producción artística en precario

Junto a la perspectiva de considerar las imposiciones de la precariedad, conviene tener en cuenta otra dimensión del fenómeno como concepto que nos implica a todos, señalarlo y reconocerlo ayuda a medir la amenazante sombra de la exclusión que fomenta que nos dirijamos ansiosamente hacia el sistema del arte tal y como está configurado, aceptando no sólo sus lógicas sino también sus caprichos, pero también evitar la improductividad de la marginalidad. Cabe destacar el hecho de que algunas prácticas artísticas surgen de esta situación desfavorable con una fuerza muy propositiva, reconociendo la falta de recursos como un factor activador de procesos tales como la formación de redes.



### Un punto de vista sobre la producción artística invertebrada

Los organismos invertebrados carecen de columna vertebral y en su lugar presentan formas de estructuración muy interesantes y que pueden ser aplicados a algunas formas de producción artística hoy. Los invertebrados no son alternativos a los vertebrados, su presencia en la tierra se remonta a hace más de 3 billones de años, desde entonces estos seres han sido capaces de habitar y colonizar todos los medios naturales y actualmente son mayoritarios tanto en especies como en población, habiendo llegado a un grado de sociabilidad muy sofisticado. Lo variopinto de sus prácticas de supervivencia se corresponde con características de la producción artística de hoy como son, trayectorias discontinuas, colectivos difusos u obras sin principio ni fin



## II Parte Segunda

## II Parte Segunda

### 5. Algunas condiciones artísticas: La producción distraída, desobediente, en precario e invertebrada.

*...no puede haber pintura ni música situacionista, sino un uso situacionista de estos medios<sup>273</sup>.*

Las formas de producción artística que este estudio considera como distraídas, desobedientes, en precario e invertebradas, no constituyen tendencias específicas ni son considerados movimientos concretos.

El objetivo no es proponer la existencia de un arte distraído, desobediente, en precario o invertebrado sino poner en primer plano ciertas condiciones que afectan a las prácticas y por lo tanto también a las concepciones del arte en la actualidad. Se trata de destacar algunas dimensiones que ayuden a entender los contextos y las condiciones de las formas de hacer y en ningún caso a encuadrar las propuestas en órdenes nominativos, siempre insuficientes y parciales.

Estas formas de la producción serán analizadas considerando el acto de producir como un fenómeno amplio que incluye desde la preparación de la acción creativa hasta su puesta en común. La producción implica funciones relacionadas con su recepción en el tiempo, desarrollos tradicionalmente atribuidos a crítica e historización, que siempre han sido momentos de gran importancia creativa. Se persigue una visibilización que ayude a entender algo del sentido de las obras y actividades, que se forma no ya en su simple imagen documentaria sino en el conocimiento de los procesos en los que se ha entretejido.

A pesar de la situación difusa y polimórfica de la producción, podemos seguir aspirando a una cierta concreción a la hora del análisis de las propuestas prácticas, para ello, tras introducir varias razones que fundamenten las condiciones distraída, desobediente, en precario e invertebrada, se citarán algunas propuestas a modo de ejemplos. Estos ejemplos comentados no se extienden a toda la trayectoria de los artistas o colectivos de artistas sino que se refieren a un hecho particular, una acción u obra física, presentada en un determinado tiempo y en un espacio concreto<sup>274</sup>.

---

<sup>273</sup> “Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas” artículo de la Internacional Situacionista A.A.V.V. *Textos completos de la Internacional Situacionista* (1958-1969) Madrid: Literatura gris, 2001. Pág.59.

*Ninguna pintura es sostenible desde el punto de vista situacionista. Este problema ya no se plantea. Hablamos en todo caso de determinada pintura aplicable a tal construcción. Tenemos que buscar más allá de las expresiones divididas y más allá de todo espectáculo( por complejo que este pueda llegar a ser)*

<sup>274</sup> Las nociones de tiempo y lugar requieren ciertas precauciones en estas prácticas que consisten en tácticas aplicadas en ocasiones y que no se extienden necesariamente a toda una trayectoria artística ni a las configuraciones de un artista profesional. Los productores como trabajadores y creadores las adoptan intermitentemente y no se puede exigir una constancia ni la creación de “un estilo”

La singularización de las experiencias se hace necesaria en un ámbito como el que hemos descrito en la Parte I de este estudio, en el que las teorías son incapaces de adecuarse a las rápidas transformaciones sufridas por las prácticas.

La falta de documentación precisa, lo efímero de sus tiempos y la dificultad para valorar cómo se reciben las obras desde distintas perspectivas, así como la ausencia de un marco conceptual definido donde encuadrar estas prácticas o la cantidad de problemáticas para el debate, a las que invitan; complican aún más una tarea, pero, se trata de dificultades intrínsecas a las prácticas que nos interesan y por lo tanto ineludibles<sup>275</sup>

En este sentido, nuestro estudio pretende un acercamiento a la cuestión de la producción artística actual, utilizando formas de análisis y metáforas derivadas de otros campos de saber no meramente asociados a análisis estéticos. De esta manera se destaca la dimensión psicológica en la llamada producción distraída, una formulación más cercana al pensamiento político en la producción desobediente, una perspectiva sociológica en la producción en precario y una forma de ver cercana al análisis biológico en la producción invertebrada.

---

<sup>275</sup> Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE, Marcelo EXPÓSITO (Coord) *Modos de Hacer*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001:

*La inexistencia de un marco conceptual o estético, o incluso ideológico, que defina claramente el terreno por el que nos movemos, hace necesaria una constante reflexión crítica, tanto sobre la propia práctica como sobre interpretación de la misma. Este libro pretende ofrecer algunos textos clave de un debate que se libra a muchas bandas simultáneamente y delata la confluencia de muchas tradiciones artísticas, diversas posturas políticas y numerosas corrientes teóricas. Lo que tienen en común todos ellos búsqueda de unas nuevas coordenadas para la acción —sea ésta asumida explícitamente como artística— sobre el medio social y el reflejar prácticas con tendencia al desplazamiento y a no quedar constreñidas dentro campos de producción cultural prefijados.*



## 5.1 Producción distraída

### 5.1.1 Fundamentación de la producción distraída.

*Distraer: Divertir, apartar, desviar, alejar, entretener, recrear 2. Apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla. 3. Apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta. 4. Tratándose de fondos, malversarlos, defraudarlos.*<sup>276</sup>

Distraerse, estar distraído es una actitud que puede suponer una confusión sin salida en la que se borran las diferencias y que implica una cierta pasividad del afectado que no necesita esforzarse en adquirir ningún punto de vista concreto<sup>277</sup>.

Pero también podemos considerar la distracción como una forma de encontrarse con nuevas posibilidades de experiencia, como advirtió Benjamin, a través de la distracción se puede controlar al alcance de la mano hasta qué punto la percepción está en condiciones de cumplir nuevas tareas. Estas nuevas tareas, añaden una gran importancia a los efectos de la percepción y son utilizadas como eficientes formas propagandistas a partir del cine y de los desarrollos de la imagen en movimiento y sonora.<sup>278</sup>

Considerar la distracción como una de las características de las transformaciones de la percepción en la actualidad no implica justificar el distraimiento ni esperar que la inconsciencia y la falta de reflexión vayan a llevarnos más lejos que una seria actitud de concentración, pero esta dicotomía tradicional, entre el que “está en las nubes” y el que está informado puede ser muy matizada.

---

<sup>276</sup> Definición del Diccionario de la Real Academia española. Vigésima primera edición. 1992. Pág. 765.

<sup>277</sup> Paolo VIRNO. “Charla y curiosidad” en *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de sueños 2003. Pág. 42.

La distracción asociada a la debilidad de carácter, pereza, vagancia, inconstancia, incapacidad de concentración ni de reflexión, al conformismo. En este sentido el juicio de Heidegger según Paolo Virno

*Para Heidegger, la distracción en tanto que correlato inevitable de la curiosidad inquieta, es la prueba evidente de un total desarraigo y de una total inautenticidad. Distraído es aquél que persigue posibilidades siempre distintas, pero equivalentes e intercambiables; aquél que está por doquier y en ninguna parte; aquel que no tiene nada de qué ocuparse con recogida concentración”.*

<sup>278</sup> Ibíd. Pág. 42

Virno hace referencia a varias ideas sobre la distracción y la dispersión escritas por Benjamin en el artículo de 1935-36: “La obra de arte en el tiempo de su reproducción mecánica” que encontraremos en el libro *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1991. Las citas originales en las páginas 20 y 22 del libro mencionado:

*Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio, tal y como lo haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. Para una burguesía degenerada el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial, y a él se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social. Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público.*

*También el disperso puede acostumbrarse. Más aún: sólo cuando resolverlas se le ha vuelto una costumbre, probará poder hacerse de la dispersión con ciertas tareas. Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tiene solución las tareas nuevas de la aperccepción.*



Resulta muy común asociar la distracción a un divertimento banal, incapaz de tocar siquiera las concepciones adquiridas y consensuadas del mundo, pero, teniendo en cuenta la complejidad del panorama socio-cultural en el que nos encontramos y considerando las dislocaciones de los sistemas perceptivos a muy distintos niveles y en especial la experiencia de la imagen en este siglo XXI, convendría superar una concepción netamente negativa y negadora para construir, también críticamente una reflexión que muestre matices y diferencias en un fenómeno, la carencia de atención o de concentración, que de hecho afecta a toda nuestra relación con el mundo.

Virno propone que distingamos el aprendizaje intelectual, para el cual la distracción es una molestia y un límite., y el aprendizaje sensorial que, al contrario que el anterior, reclama un cierto grado de dispersión y de inconstancia.

*Los sentidos se apropian de una realidad abstracta, esto es de conceptos materializados en técnicas, no inclinándose con atención, sino haciendo alarde de la distracción. Se trata, sí, de una contemplación voraz, pero, por así decirlo, de una contemplación realizada siempre y únicamente con el rabillo del ojo.*<sup>279</sup>

La distracción puede ofrecer un potencial creativo, construyendo lugares de encuentro efímeros pero efectivos y siendo capaz además de mantener una capacidad de resistencia al orden establecido e incluso en ocasiones, cierta carga de subversión de ese mismo sistema.

No siempre la actitud distraída resulta eficaz en la producción distraída, pero sí podemos reconocer, que ejemplos importantes de esta forma de hacer, han surgido de esta manera. Como dice Benjamin:

*Hoy en día nadie debe empecinarse en aquello que “sabe hacer”. En la improvisación reside la fuerza. Todos los golpes decisivos habrán de asestarse como sin querer*<sup>280</sup>

En el caso que nos ocupa aquí, el de la distracción aplicada a la producción de arte, se trata de señalar de qué manera la elaboración de conceptos, objetos o acontecimientos artísticos, depende en ciertos casos una experiencia distraída.

Exploramos la producción en vías inesperadas pero que es posible hacer habitables. Formas de creación que, manteniendo una tensión de tira y afloja con la actitud distraída, puntualmente son capaces de convertirla en una experiencia interesada e interesante.

---

<sup>279</sup> VIRNO op. cit., 2003. Pág. 43

<sup>280</sup> Walter BENJAMIN. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1988, inicio de un poema titulado “Porcelana china”. Pág. 21

La producción que aquí llamamos distraída se caracteriza principalmente por el movimiento, se trata de una forma de arte que no tiene un lugar señalado, estipulado como escenario artístico, aunque sí constituye una cierta idea de lugar, el arte se cuele en las situaciones cotidianas con una actitud de paseo y sin modificar enteramente su entorno, en el cual sólo incluye una variación efímera.

El lugar que potencia consiste en algo parecido a lo que describe Felix Guattari como “territorio”:

*El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa». El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. El territorio puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. La desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de reterritorialización<sup>281</sup>*

Esta noción de territorio, de territorialización y de desterritorialización nos lleva a considerar la posibilidad de un distraimiento frente a los modelos hegemónicos de formas de hacer arte pues, en principio, una producción distraída no requiere de una gran legitimación externa que explique el desarrollo teórico y “a priori” de la idea, tampoco se fundamenta la mayoría de las veces en el trabajo de unos órganos gestores profesionales del circuito artístico.

Aunque conviene también considerar esta forma de producción respecto a una perspectiva más amenazante de lo que significa el movimiento y la transitoriedad en el marco del arte. Así, como señala Yves Michaud, el arte contemporáneo implica una sustitución de la mirada concentrada por una “percepción de la atmósfera” y una “interactividad relacional”, “un estado gaseoso” pero ese desplazamiento se ha efectuado en complicidad con las fórmulas desarrolladas por la publicidad, y no genera una nueva relación con el público sino que permite mantener los pequeños círculos de entendedores<sup>282</sup>

En definitiva, la producción distraída problematiza el sentido de distinción entre el arte y lo que no se presenta, que a su vez implica una resituación de las ideas de distinción social o jerárquica que según Bourdieu canalizan las prácticas artísticas<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup>Felix GUATTARI. “Glosario de esquizoanálisis” en *Plan para el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004. Pág. 139.

<sup>282</sup>Yves MICHAUD en una conferencia en la Ecola de Disseny i Art. Barcelona en 2002 titulada “Una aproximación etnográfica al arte contemporáneo”. Puede encontrarse en la red en la dirección : <http://docentes.uacj.mx/museodigital/teoria/LAV/instalacion/instalacion%20BCN.htm>

El mismo autor habla de este fenómeno en un artículo El arte en estado gaseoso. *El País*, 30 de junio de 2002.

*El arte, de pronto, no tiene una posición de preeminencia. Y el artista debe reconocer su impotencia. Es más, el arte tiende a disolverse. Lo que me impresiona es que en una sociedad que lo coloca todo bajo el signo de la belleza, el gesto deportivo es arte, el maquillaje es arte, el diseño es arte, el cuerpo es arte, la cocina es arte, todo es arte excepto el arte. El arte pasa al estado gaseoso. Está en todas partes y en ninguna. Es hora de preguntarse qué es lo que queda en museos y galerías y por qué resiste todavía. Vamos camino de la experiencia estética difusa en la moda, en el deporte, en el diseño, en los cabellos, en los perfumes, en casi todo. Es el triunfo del 'ready-made'.*

<sup>283</sup>Pierre BOURDIEU. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* Madrid: Editorial Taurus, 1998.

En cualquier caso, todavía se puede defender que una determinada forma de no seguir unos patrones definidos evita el confinamiento de este tipo de producción a una forma acrítica con la realidad favoreciendo la capacidad para fomentar posicionamientos capaces de proponer vías alternativas a las ya asimiladas.

La producción distraída puede ejercitarse sin tomar en cuenta el camino correcto, centrado o de influencia del *mainstream* del momento y se presenta fruto, más bien de una cierta aventura personal. Pero estos factores variabilísimos por lo que no responde en la actualidad necesariamente a fórmulas dadas por el mercado de arte no implica que la producción distraída se excluya de él, de hecho muchos de los ejemplos propuestos surgen del corazón de este sistema que con más o menos fortuna participa de nuevas formas de hacer.

Se trata de dislocar los sistemas de atención dados, de crear otras posibles combinaciones sobre lo que ya conocemos y lo que nos resulta extraño. La distracción, como defiende Benjamin no se limita a recibir un espectáculo sino que “va decidiendo cada vez qué merece pasar a primer plano y qué debe ser relegado al fondo”<sup>284</sup>

Esta forma de generar un trabajo artístico mantiene como cualquier otra una ambivalencia en las relaciones que se establecen entre la experiencia y el espectáculo. Fomenta una relación intrínseca con las experiencias de los propios productores y una dimensión de acontecimiento con la dificultad de repetir formulaciones controladas, propias del entretenimiento masivo y por ello podemos decir que crea una posibilidad de escapar del hambriento proceso de espectacularización<sup>285</sup>

Por otro lado, conviene considerar las implicaciones de la idea de movimiento en nuestras sociedades:

*La categoría que permite dar cuenta, en última instancia de todos los fenómenos que se producen en la posmodernidad es la de “movilización”. Todos y cada uno de nosotros estamos movilizados. Ciertamente, la explotación capitalista forma parte de dicha movilización, pero la movilización en tanto que es una “política de la relación” significa mucho más. Nuestra propia existencia es una movilización de la vida. Nos movilizamos para (re)producir esta realidad obvia que se nos cae encima, cuando trabajamos, cuando no trabajamos, cuando nos buscamos a nosotros mismos, cuando construimos proyectos... de esta manera, la política encuentra hoy la vida.*<sup>286</sup>

---

Mi libro existe para llamar la atención sobre el hecho de que el acceso a la obra de arte requiere instrumentos que no están universalmente distribuidos. Y por lo tanto, los detentores de estos instrumentos se aseguran beneficios de distinción, beneficios que son más grandes en la medida en que sus instrumentos son más raros

<sup>284</sup> VIRNO op. cit, 2003. Pág. 41

<sup>285</sup> Existe una cierta espectacularización que ha resultado inevitable en los procesos de historización y consagración de los movimientos artísticos, sería muy interesante determinar en cada caso hasta qué punto afecta este proceso al sentido y la recepción de las obras, pero sería también una labor muy extensa, que no podemos resumir en esta tesis. Me refiero aquí a la forma de recepción en “su” momento primero, en las actitudes y el espacio que se crearon, a menudo bastante marginal con respecto a lo que se consideran los centros artísticos.

<sup>286</sup> Santiago LOPEZ-PETIT. Revista libre pensamiento .Primavera 2006. Algunas reflexiones muy provisionales sobre la precariedad. Pág. 25

Coincide en esta concepción vital del movimiento el análisis de Arjun Appadurai:

*Funcionamos en un mundo caracterizado fundamentalmente por objetos en movimiento. Estos objetos incluyen ideas e ideologías, personas y bienes, imágenes y mensajes, tecnologías y técnicas. Se trata de un mundo de flujos. También es, desde luego, un mundo de estructuras, organizaciones y otras formas sociales estables. Sin embargo, bajo un análisis detallado, las estabilidades aparentes que vemos no son sino nuestros mecanismos para manipular los objetos caracterizados por el movimiento*<sup>287</sup>

Debido en parte a su configuración dinámica, el proceso de la producción distraída suele presentarse difuso, nos encontramos frente a un tipo de creación difícil de delimitar ni por su estado de formación ni de conclusión. El artista que produce distraídamente, produce también difusamente de manera que en ocasiones resulta difícil definir los límites de la obra en el tiempo o en el espacio y se requiere de un contacto directo para entender lo que allí ha pasado.

La falta de documentación en muchas de las experiencias de la producción distraída, genera algunas dificultades a la hora de intentar transcribir o analizar lo ocurrido. Tanto este factor difuso y a menudo indocumentado de la propuesta como su temporalidad efímera son rasgos intrínsecos a la producción distraída que tienen como consecuencia que en el mundo del arte actual se genere una dicotomía muy insatisfactoria entre eventos que parece inevitable primar porque tienen una formalización más clara y que generen un mayor esfuerzo de documentación y un interés más grande de sus promotores por que su acto sea difundido. Y en el otro extremo proyectos que se desarrollan en total libertad y sin preocupación por su difusión ni documentación que quedan en espacios ambiguos y a veces demasiado oscuros, generando términos que no llegan a tener ningún significado.

---

<sup>287</sup> “La globalización y la imaginación en la investigación” Arjun APPADURAI. Su libro más reciente es *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, 1996.

### 5.1.2 La producción distraída más allá del “Site specific”

*Por eso cuando hablamos de que nuestro trabajo debe ser “contextual” no nos conformamos con que sea “site specific”, no se trata de que se ajuste a las dimensiones o los colores de una plaza...pensamos en bastantes más cosas que cabría empezar a deducir de un paseo por el barrio, pensamos en cómo nuestro trabajo implica sugerencias organizativas, modos de elaborar un discurso y de descreer otros discursos, entonces se debe articular con otras cosas que suceden en el barrio y que, esas sí, acaso tengan una lectura directamente política.<sup>288</sup>*

Para situar el fenómeno de la producción distraída en su evolución dentro del ámbito del arte podemos referirnos a varios antecedentes:

La dimensión “site specific” en la escultura, herencia minimalista y de los artistas asociados al “Land-art”, que focalizaron la importancia del contexto donde se ubicaba su obra. Aquellas piezas, que se definieron como “site specific” persiguen poner de relieve la percepción consciente del lugar y ratificar los tópicos lazos entre el lugar y su contexto concreto. Obras como Mille Long Drawing (1968) de Robert Morris o la Effigy Tumuli de Michael Heizer, el conocido The Lighting Field (1977) de Walter de María o A Line Made by Walking de Richard Long y por supuesto la teoría y la práctica de Robert Smithson<sup>289</sup>, rompían con las corrientes formalistas en una búsqueda de lugares específicos que se volvían artísticos cuando ellos producían sus obras.

La incursión del juego, de lo cotidiano y la apropiación de lo común para el arte y la poesía que protagonizaron algunas artistas en Francia como Yves Klein, o Ben Vautier

La trayectoria seguida por algunos artistas paradigmáticos como Vito Acconci desde el interés por las posibilidades de su cuerpo hasta las propuestas arquitectónicas y urbanísticas del Studio Acconci.

La inclusión del concepto “escultura de distribución” propuesto por Benjamin Buchloh en referencia, entre otras, a la obra del mejicano Gabriel Orozco.

La herencia de Fluxus y la forma de trabajo del artista Robert Filliou

---

<sup>288</sup> Texto de la Fiambrera obrera. <http://www.sindominio.net/fiambrera/teoricos.htm>

<sup>289</sup> Robert Smithson fue el primero en plasmar por escrito la importancia del “site” evolucionando a reflexiones más amplias sobre el lugar y la obra y produciendo tanto obras Site specific (obras realizadas en espacios abiertos sin connotaciones artísticas como la Spiral Jetty en 1970 o el Amarillo Ramp en 1973.) como obras non-site (obras que son tomadas de los espacios naturales, del exterior e introducidas en la Galería o en el museo) Para más información sobre la evolución de Smithson y para entender mejor los posicionamientos teóricos que fueron tan influyentes véase “The spiral Jetty” en el libro Gyorgy KEPES (Coord.) *Arts of the Environment*. Nueva York: George Braziller, 1972



Partiendo de el artista minimal, Richard Serra, el teórico norteamericano Douglas Crimp<sup>290</sup> da cuenta de cierto cambio de paradigma frente a la concepción del site, planteando un análisis del debate sostenido alrededor del desmantelamiento de la obra. *Tilted Arc* (1981).

Según Crimp, en este amplio debate que se escenificó en la sociedad artística y no artística norteamericana se pone de manifiesto la naturaleza política de todo espacio y de toda intervención proyectada sobre él, *incluidas aquellas que pretenden reinterpretar su especificidad desde un aparentemente inocuo punto de vista estético.*

*Titled Arc*, fue instalada (construida) en una la Federal Plaza de Nueva York, un lugar rodeado de oficinas y de importantes edificios estatales como el Tribunal Estadounidense de Comercio Internacional, se trata de un muro de acero de 12 pies de alto y 120 de largo que divide la plaza en dos parcelas, por lo que el artista estaba modificando las formas de “pasar” por la plaza, estaba en palabras Crimp: “secuestrando el espacio”<sup>291</sup>. Muchos oficinistas y jueces exigieron la desinstalación y convocaron una audiencia pública, con el dictamen de cuatro asesores de la GSA (General Service Administration), teniendo en contra sólo a un tercio de los testigos y reclamando problemas de seguridad, el Titled Arc fue desinstalado y por lo tanto destruido.

Crimp reconoce que la experiencia de Serra y de otros artistas provenientes del minimal y del arte conceptual ayudó a incorporar ciertos elementos para una *crítica materialista* que podría derivar en un cambio de paradigma con los sistemas hegemónicos de producción del arte. *La atención al proceso y división del trabajo, la tendencia del arte a apartarse de las condiciones de consumo y la falsa separación*

<sup>290</sup> Este planteamiento se encuentra en el artículo escrito en 1992 de Douglas CRIMP. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1993 también en castellano en el libro de BLANCO, etc (Coord.) op. cit, 2002.

Otros críticos contemporáneos, han escrito sobre esta misma polémica destacando el ensayo de Rosalind DEUTSCHE “Titled Arc and the uses of Democracy” que se puede encontrar dentro de su libro *Art y Spatial politics* Cambridge: Mit Press, 1996

<sup>291</sup> *Ibíd.* Pág. 168

entre las esferas pública y privada en la producción y recepción del arte,<sup>292</sup> son según el teórico algunas de las aportaciones que desde las prácticas conceptuales de los años '70 colaboran en el cambio de modelo de producción.

Como muestra de la autoconciencia que desarrollaron algunos de estos artistas respecto a sus prácticas, las declaraciones de Serra, realizadas justo después de lo que él mismo consideraba una neutralización de su obra *Sight Point*, al ser instalada en el patio del Stedelijk Museum de Ámsterdam:

*“Normalmente se te conceden lugares dotados de connotaciones ideológicas, desde parques a edificios de grandes empresa, incluido el césped o la plaza en que éstos se expanden. Es difícil subvertir dichos contextos. Ésta es la razón de que haya tantos armatostes de empresa en la Sexta Avenida, tanto arte malo de plaza que apesta a IBM y da cuenta de su actitud hacia la cultura... No existe ningún lugar neutro. Todo contexto tiene su marco y sus connotaciones ideológicas. Es sólo cuestión de grada. Únicamente exige una condición, y es que haya densidad de tráfico humano.”*<sup>293</sup>



En este mismo sentido, el artista francés Daniel Buren, en 1982 afirma que su trabajo no consiste en colocar un objeto en algún sitio sino desarrollar, transformar, cuestionar y redistribuir un lugar<sup>294</sup>

Una obra como *Voile/Toile, Toile/Voile*<sup>295</sup> replantea en cada nueva activación la noción de lugar, desde 1975 esta pieza ha venido instalándose en los lugares más variados en una concepción que sólo podemos entender con referencia a la preocupación “site specific” y en una lógica de “Work in progress”.

Podríamos considerar esta obra en relación con un interés por las apropiaciones de los contextos “naturales” que llevan a cabo artistas franceses cercanos a Yves Klein, entre otros, Ben Vautier, Arman, Christo o Deschamps, A través de unas reglas juego muy simples establecidas por Yves Klein se trataba de apropiarse del mundo como

obra de arte, de firmar con el nombre del artista la realidad física que les rodeaba, lo único prohibido era copiar, había que ser el

<sup>292</sup> Douglas CRIMP. *La redefinición de la contextualización espacial*. En castellano en BLANCO, etc (Coord.) op. cit, 2002. Pág 150

<sup>293</sup> Richard Serra, citado en Douglas CRIMP. *Richard Serra's Urban Sculpture* En castellano en BLANCO, etc (Coord.) op. cit, 2002. Pág. 160

<sup>294</sup> Daniel Buren, *Au sujet de...entretien avec Jérôme Sans*. Paris: ed. Flammarion, 1998. pág.135

*“Mon travail n'est jamais de placer un objet au quelque part, mais de dévoiler, transformer, questionner, repositionner un lieu”*

<sup>295</sup> La pieza consiste en unas pinturas de rallas verticales instaladas como velas de unos barcos. Se expuso por primera vez en Berlín, en el marco de la beca de intercambio Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienst



primero en hacerlo, Ben firmó instalaciones en las calles, señales urbanas, personas (mujeres), patadas, bofetadas, mordiscos (Coups de pieds: Créations, 1961), declaró como realidad artística un intervalo de horas en un día y año determinado ( Le Temps:Création, 1961) y expuso y firmó al Papa Juan XXIII como escultura viva y móvil.

Otro fenómeno en el que podemos observar la creciente dimensión de lo distraído en relación con la concepción de los espacios y su interés social, lo encontramos al repasar la trayectoria del artista norteamericano muy conocido y reconocido Vito Acconci.

Acconci señala su interés por el arte considerado como un no-campo<sup>296</sup>, y por lo tanto un ámbito capaz de importar sus contenidos de otros contextos. Desde los primeros performances hasta los proyectos arquitectónicos y urbanísticos del Studio Acconci, el artista genera siempre estrategias de contacto con el otro en lugares comunes, sobretudo en sus últimas producciones, Acconci no busca un público de arte sino que le interesa la persona que pasa y se encuentra con algo.

*No quiero espectadores de arte, interesados en lo que le pasa al arte, sino espectadores interesados en lo que pasa en sus vidas cotidianas.*<sup>297</sup>

El arte como actividad pública debe empezar en lo público según el autor y eso requiere una difusión del arte fuera de su territorio autónomo. Curiosamente la autonomía ya era una de las preocupaciones de Acconci en sus primeros tiempos, cuando realizaba performances extremos para calcular sus límites físicos. Por eso se muerde a sí mismo hasta dejarse marca, o utiliza su cara de propia diana para la cámara, que graba cómo le entra el jabón en los ojos. Trabajar sólo sobre el cuerpo de uno mismo, le permite a uno autogestionarse, pero su trayectoria le llevará justamente a otro tipo de autogestión: el Studio Acconci, en el que participa de forma colaborativa y se dedica a la creación de espacios públicos.

Tras haber señalado estos heterogéneos antecedentes en relación con el espacio, el movimiento y la producción distraída, podemos afirmar que se ha dado una evolución del concepto de site –specific hacia formulaciones de carácter social y político que incluso llevaron a hablar en la década de los '80 de un "Nuevo arte público" refiriéndose a propuestas de carácter activista.

La relación formal integral entre la escultura y su emplazamiento que practicaban artistas como Smithson se ha desplazado a una identificación del concepto de comunidad o de público como lugar<sup>298</sup> lo cual nos lleva también a considerar una figura del artista

---

<sup>296</sup> Vito ACCONCI en la presentación de sus últimos videos de obras producidas por el Studio Acconci. Paris.Centre George Pompidou 13 octubre de 2005.

<sup>297</sup> ACCONCI. cit, 2005

<sup>298</sup> Nina FELSHIN ¿Pero esto es arte? *El espíritu del arte como activismo*. Seattle: Bay Press, 1995. En castellano en BLANCO, etc (Coord.) op. cit, 2002.Pág. 85



público como aquél cuyo trabajo es sensible a los problema, necesidades e intereses que definen esa entidad esquiva y difícil de definir<sup>299</sup>.



Imágenes de las motos encontradas en el proyecto “Hasta encontrar una schwalbe amarilla” realizada por Gabriel Orozco en Berlín en 1995

Ya en los años '90 la obra de Gabriel Orozco resulta un muy ejemplo para entender que significa producción distraída desde el punto de vista de la dislocación de los espacios de recepción. Su obra conlleva no obstante ciertos puntos encontrados con las prácticas que trataremos a continuación pues se desarrolla al amparo de los más poderosos estamentos artísticos, en ese sentido es una obra centrada y solvente , definida, documentada y reconocida desde su primera concepción.

Tanto esta obra “*Turista maluco*”<sup>300</sup> como algunas de sus siguientes propuestas, podrían ser consideradas, siguiendo a Benjamin Buchloh como “esculturas de distribución”<sup>301</sup>.

<sup>299</sup> Ibíd. Pág.85

<sup>300</sup> Crazy Tourist consistió en una intervención en un mercadillo brasileño, ya recogido y sin gente, y generó una fotografía que muestra naranjas solas en los puestos vacíos dispuestas de forma arbitraria una en cada uno de los puestos, Orozco representa una forma de hacer con connotaciones distraídas.

Según el teórico, lo que plantea este artista es poner en evidencia, tres espacios existentes: El espectáculo institucional, la convención discursiva y el espacio fetiche privado, creando justamente un nuevo espacio de sentido en la intersección de estos tres ámbitos.

En “*Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*” (1995) Orozco fotografía su motocicleta junto a cada una que encontraba del mismo modelo por las calles de Berlín. La motocicleta era en sí misma un modelo con fuertes connotaciones históricas y por lo tanto ideológicas, se trataba de una máquina fabricada en la república democrática alemana, un símbolo de la época socialista que después de la unificación había quedado en una extraña situación de obsolescencia. Finalmente, la obra debía exhibirse en la Neue National Galerie de Berlín y debía acabar con la reunión de todos los “moteros” encontrados<sup>302</sup>.

Frente a las propuestas de ciertos artistas de origen conceptual, minimal o del Land-art, la nueva “escultura de distribución” trata de asumir al objeto ya no por su estructura morfológica o fenomenológica sino por el juego que es capaz de activar con el lugar que constituye, inventar un juego de signos intrincados en la cotidianidad.

El objeto (naranjas, motocicletas, etc.) sigue creando sentido a partir de un análisis específico del contexto pero al mismo tiempo este tipo de intervención al contribuye a expandir la propia definición que teníamos de site specific desde las concepciones de los artistas de los ’70.

Podemos considerar las estrategias estéticas que utiliza Gabriel Orozco como un resurgimiento del objeto a través de su potencial relacional, siguiendo el análisis de Buchloh se trata de “*re-convencionarizar el supuesto de finales de los setenta, otorgando al objeto una dimensión icónica otra vez*”<sup>303</sup>

Distinguir este tipo de obras de los planteamientos site specific o non sites anteriores, no implica una superación de esas prácticas sino el desplazamiento del interés de ciertos productores hacia una forma relacional nueva con el medio y por lo tanto también con el público.

---

Dos años después, continúa su intervención con naranjas; el artista pide al Museo de Arte Moderno de Nueva York que distribuya naranjas entre los vecinos cuyas ventanas pudieran verse desde el museo ( *Home Run*, 1993)

<sup>301</sup> Benjamin BUCHLOH en el *catálogo de Gabriel Orozco*. Museo de arte contemporáneo de Los Angeles, Museo Internacional Rufino Tamayo y Museo de arte contemporáneo de Monterrey. Mexico.2000.Pág. 81-82.

<sup>302</sup> Esta reunión no llegó a realizarse dentro del museo por deseo del curador, así que el artista la organizó en el aparcamiento del museo.

<sup>303</sup> Se refiere Buchloh aquí a proyectos de instalación y site specific como las piezas de Serra, intervenciones arquitectónicas de Gordon Matta-Clark, los fieltros de Morris, la harina de Bruce Nauman y de Barry Le Va, estos últimos, sencillamente instalados en el suelo de museos o galerías.

Este tipo de relación y de forma de exhibición ofrece una amplia y variada cantidad de estrategias posibles, es característico en las trayectorias de artistas que ejercen esta forma de producción, una llamativa diferencia de una a otra de sus prácticas, en las que a veces existen objetos y otras veces no.

*“la vida es muy complicada, el trabajo es muy duro, la economía es siniestra y la poesía tan fútil que tuve la impresión de perder el valor”<sup>304</sup>”*

Para situar a este tipo de producción en el desarrollo temporal del arte, dado que casi nada surge de la nada, me gustaría citar especialmente la obra de un artista un poco anterior a nuestros días, aunque también contemporáneo que aborda en sus estrategias muchos de los distraimientos que caracterizan a la producción distraída: Robert Filliou.



Robert Filliou y Joachim Pfeufer.  
Poïpoïdrome à espace-temps réel  
Prototype 00 Vista de la  
instalación en el Musée d'art  
contemporain de Lyon, 1975

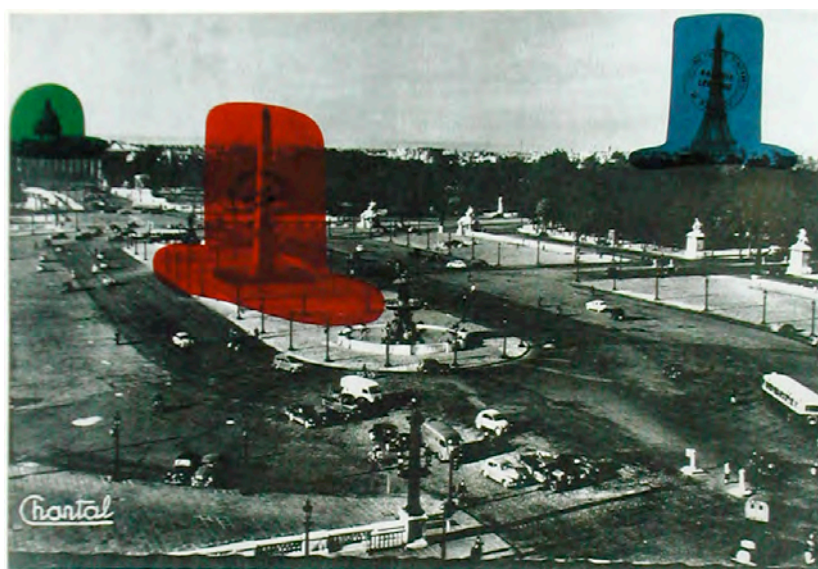
Portada de una publicación  
donde se presenta el proyecto en  
París en 1978

Este relato, editado como parte y objeto del proyecto poïpoïdrome, da una idea de la cotidianidad con la que Filliou aborda la creación artística, de la naturalidad con la que se originan los proyectos y de la sencillez de preceptos con los que uno se impulsa en el acto creativo.

<sup>304</sup> Robert FILLIOU *Games at the Cedilla or the Cedilla takes off*, Nueva York: Something Else ed.1967

Le poïpoïdrome de Robert Filliou generó además de pequeñas piezas, dibujos, encuentros y viajes, una exposición en el Centre George Pompidou<sup>305</sup>, en la que se invitaba al público a producir pinturas y esculturas que luego fueron llevadas a Mali, al País Dogón, reivindicando que si los occidentales tenían la posibilidad de ver lo que hacen los dogones, el pueblo dogón también tendría que tener la oportunidad de ver lo que hacen los franceses.

Robert Filliou parecía siempre creando como si nada, inventándose en cualquier lugar un espacio y un sentido propio, efímero también y casi siempre compartido



Galerie Légitime de Robert Filliou

Sombrero de copa de plexiglass, 1966 Musée d'art moderne et contemporain Ginebra

Postales de la Galerie Légitime. Collage de fotografía y hojas transparentes de color, realizadas en París en 1962.

Uno de sus proyectos fue la construcción y la gestión de la Galerie Legitime, espacio ubicado en un sombrero y desde el cuál, pone en marcha diversas acciones y colabora con artistas, que no tienen más que ponerse el sombrero para estar en la galería, en 1962 congeló la galería, metiendo el sombrero con sus pequeñas obras en el congelador, y anunció su exposición congelada que duró hasta el año siguiente.

---

<sup>305</sup> Técnicamente esta exposición se hizo en una parte externa al museo. El Centro Pompidou había invitado a Filliou a realizar una muestra de su trabajo personal, y él declinó la oferta pero a cambio les propuso hacer la muestra de Poïpoïdrome.



La forma de creación de Filliou implica convertirse en una especie de “animador de pensamientos que concibe las obras de arte como un intercambio de nutrientes” no deja de crear no sólo piezas y performances pero también la conformación de un marco propio donde pueda tener lugar ese acto necesario de intercambio y de alimentación.

*En términos de creación permanente es equivalente que una obra esté bien hecha, mal hecha o que no llegue a hacerse. Me atrajo la idea de la creación permanente y desde entonces prefiero utilizar esta expresión a la de arte, porque lo que me interesa de verdad es la creatividad. A menudo he definido el antiarte como la difusión de las obras salidas de la creatividad y el no-arte como el hecho de ser creativo sin preocuparse de la difusión o no difusión de las obras. Muy pronto asocié la noción de permanencia a la idea de creación y pienso que tendría que realizar la idea y el ideal de la Creación permanente.*

No se trata de entrar a redefinir el concepto de arte (que por otro lado, en algún lugar de este escrito hemos defendido como un intento imposible e innecesario) sino de cambiar el propio ámbito de acción y entenderlo como una actividad, para Filliou, “la creación existía en todas partes y tener conciencia y aceptarla podía llegar a conducir a una cierta forma de arte”.

Esta actitud desacomplejada con los cánones de la producción artística, le llevó El 17 de enero de 1973 a celebrar en Aix-la-Chapelle el Un millón y diez aniversario de el arte, un día feliz en el que nadie tuvo que ir a trabajar para celebrar el principio de los tiempos y con ello el principio del arte, tal y como lo entendía: “Arte era vida hace un millón y diez años y dentro de un millón y diez años lo será aún”



Vista del interior de La Cédille qui sourit, de Robert Filliou y George Brecht en 1966. Imagen de la colección Fluxus de Gilbert y Lila Silverman en Detroit

Inauguración de la exposición de Robert Filliou y George Brecht La Cédille qui sourit en el Museo Abteiberg de Mönchengladbach el 18 de junio de 1969

Por otro lado, que una obra esté bien hecha, mal hecha o sin hacer, le parece a Robert Filliou indiferente, desde el punto de vista de la Creación Permanente<sup>306</sup> porque lo importante es la acción, la práctica, el hacer y “realizar la idea y el ideal”, quizás por eso se construye una “caja de herramientas de la creación permanente”<sup>307</sup> y también por eso, decide en 1965 junto con su amigo George Brecht, abrir un Centro Internacional para la Creación Permanente, un estudio- tienda en Villefranche-sur-Mer. “La Cédille qui sourit “sólo se abría para las personas que venían a verlos, en ella “hacíamos juegos, inventábamos y desinventábamos objetos, estábamos en contacto con grandes y pequeños, bebíamos y hablábamos con los vecinos, producíamos poemas con suspense, jeroglíficos que vendíamos por correspondencia, etc”<sup>308</sup>.

Los principios de economía poética constituyeron el proyecto de investigación en el que trabajó 15 años de su vida, Filliou, que había estudiado la carrera de economía, le dedicó este trabajo al utopista francés Fourier y en él fundió estudios interdisciplinarios a través de múltiples estrategias de creación con el fin de encontrar una organización ideal de la sociedad.

Preocupado por una conciliación entre la “gnosis, tan agradable” y la economía “tan siniestra”<sup>309</sup>, aborda una cuestión que afecta a muchos productores artísticos hasta nuestros días, la imposibilidad de conciliar las ideas, los deseos y las prácticas.

---

<sup>306</sup> Robert FILLIOU. En Opus Internacional. París. Nº 22 Enero 1971. Pág. 23 y en catálogo del MACBA *Robert Filliou. Genio sin Talento*. Barcelona, 2003 Pág. 12 Lo que recuerda a otra afirmación parecida de Marcel Duchamp. “Le Processus créatif”, extracto de una intervención en la reunión de la Federación Americana de las Artesen. Houston, abril 1967 y que se puede encontrar publicada en español en Gregory BATTCOCK Coord.). *El nuevo arte*. Mexico: Editorial Diana, 1966 Marcel Duchamp “El acto creativo” Pág. 22

*Simplemente quiero decir que el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero sea cual sea el epíteto empleado, debemos llamarlo arte; un arte malo es arte, a pesar de todo, del mismo modo que una emoción mala no deja de ser una emoción.*

<sup>307</sup> Texto del Dossier preparado por Nelo Vilar para la ocasión de las actividades *Robert Filliou*. En la ZAT (Zona de Acción Temporal) mayo 1998 y a su vez éste del dossier “Robert Filliou” publicado tras su muerte en la revista Inter nº38 Quebec 1988.

*“La caja de herramientas de la Creación permanente es el único trabajo en el que usado el neón, porque tenía una caja de herramientas azul y un electricista a mano. Le pedí que metiera en la caja dos palabras en neón: Inocencia e imaginación y la presenté como la caja de herramientas de la Creación Permanente”*

<sup>308</sup> FILLIOU op. cit, 1967

<sup>309</sup> *Ibíd. ¿Cómo pasar del trabajo como pena al trabajo como juego?(..) si queremos que el trabajo sea también su propia recompensa ¿no lo hemos de tomar más como finalidad que como punto de partida?. Tal vez tendríamos que considerar no estar sin hacer nada, no permanecer inactivos.*



Actualmente muchas de las problemáticas que estos principios introducen se están desarrollando en el ámbito de los estudios sobre producción inmaterial, asuntos como “la creatividad” actualmente implican análisis de todo el sistema de valores de la sociedad del entretenimiento

Para poder aproximarnos a su obra, entendiendo bien de que se trata, y también como parte misma de la obra, Filliou, inventó ciertos términos como la Creación permanente, Principios de economía política, Fiesta Permanente<sup>310</sup>, la velocidad del arte, que aportan nuevas perspectivas sobre la práctica de arte.

Su práctica no implica una teorización en el sentido estricto del concepto “arte”, sino más bien una transformación a partir de prácticas que incluyen teorías

La obra de Filliou propone, en definitiva, varios tipos de dislocación en la experiencia estética que vamos a tratar a través de diferentes propuestas artísticas, en varios epígrafes de este capítulo:

Por un lado afrontaremos el cambio de lugar incluso la pérdida de un lugar definido en el espacio podemos remontarnos a obras que, desde las concepciones desarrolladas en los años '70 por artistas minimal y del Land-art, se preocupan por el carácter site-specific y que han evolucionado de un concepto de lugar como emplazamiento a un concepto de lugar como contexto social.

Luego nos centraremos concretamente en las condiciones del receptor, de los receptores, que como Filliou defendía deben ser “todos”.

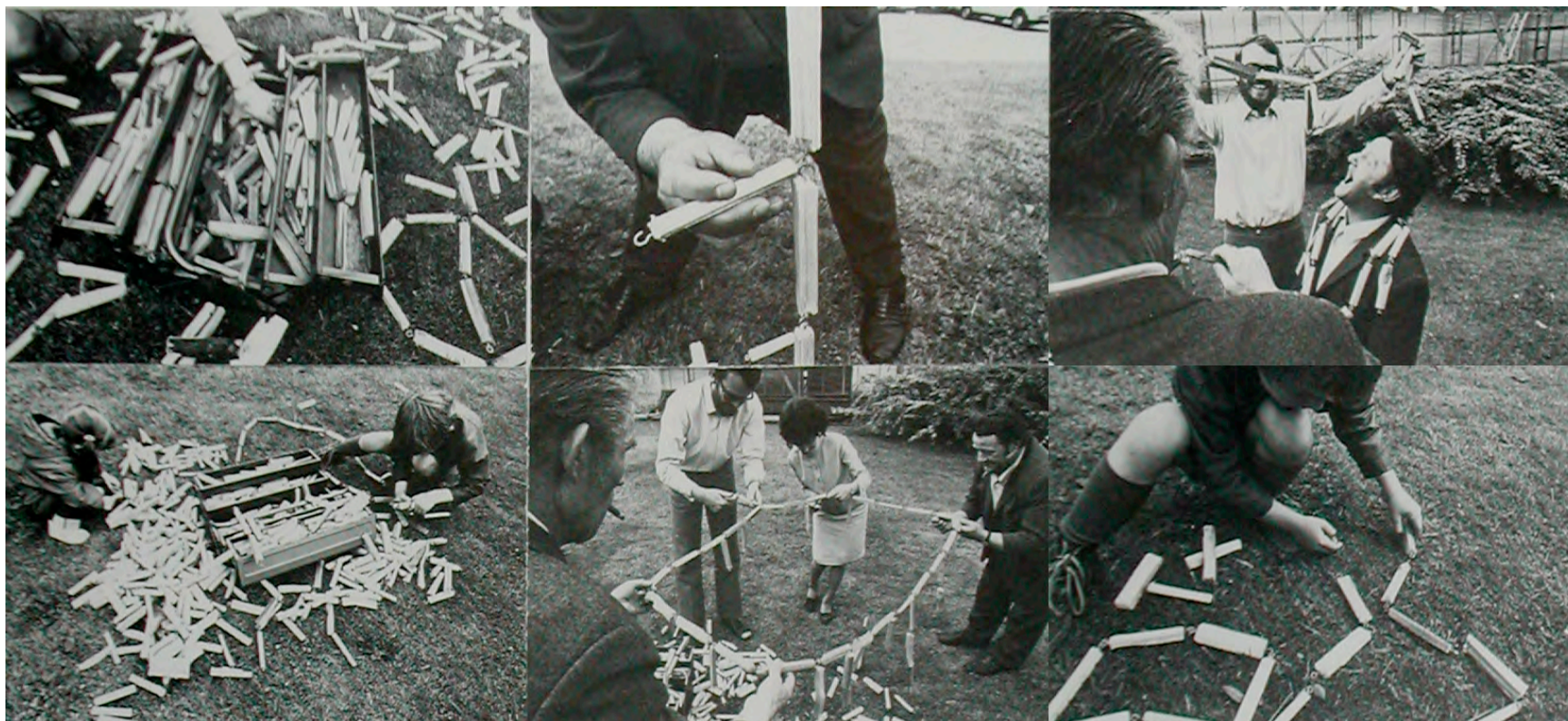
Son muchos los artistas que han centrado sus estrategias en salir al encuentro de “otros” públicos, que significa en definitiva, salir del entorno protegido del arte, de sus códigos y sus formatos, una situación que sitúa su intervención entre la alienación y la alineación como compromiso con una forma de entender la esfera pública

Trataremos algunas experiencias que promueven ideas de producción distraídas como una concepción del arte como forma de encuentro prácticamente inesperado o como paseos donde no sólo el lugar y el público están distraídos, sino que el propio artista se deslocaliza, revistas caminadas, acciones infiltradas ...

---

<sup>310</sup> Filliou establece un juego entre varios conceptos políticos; tanto Creación Permanente como Fiesta Permanente, recuerdan a la Revolución Permanente del socialismo así como a la Lotta Continua, que se desarrollaba en la izquierda radical italiana durante esos mismos años





Caja de Herramientas de la Creación Permanente



### 5.1.3 Participación del artista y el público distraídos

Una de los asuntos más interesantes que propone la producción distraída es un tipo de relación con el público. Esta relación es al mismo tiempo causa y consecuencia de actuar en lugares no restringidos al arte, donde los receptores no siempre se reconocen, desde un primer momento, como espectadores de arte.

Es posible que una obra, fruto de un proceso distraído, no responda a la idea de arte que comparte el público en general, ni siquiera al concepto de arte público en el que a veces se le ha encasillado, porque no genera objetos ni presenta virtuosismos técnicos especialmente admirables, aunque por otro lado sí es difundido como un evento artístico.

Se trata de desbordar los espacios tradicionalmente reservados y por lo tanto hemos de partir de la concepción de un arte que no se legitima en la institución sino en los efectos<sup>311</sup>. En ese sentido y sin querer dar una solución cerrada a la cuestión de las razones que sostienen uno u otro concepto, resulta importante, para entender el valor de estas manifestaciones, considerar que son fundamentalmente los efectos y no la forma de circulación de una obra los que dan sentido a la propuesta distraída.

Esta condición de la producción distraída no constituye necesariamente una dificultad comunicativa mayor que la que nos ofrecen los formatos de exhibición al uso, tal y como dice Isidoro Valcárcel Medina tampoco es posible confiar ciegamente en el tipo de relación que nos ofrece la cultura institucional:

*“La gente llega al arte catapultada no desde una necesidad personal íntima, sino catapultada desde una cultura institucional pensada para saciar, pero no para calmar la ser. Se les aconseja la hartura, pero no el disfrute. Se les sugiere records, pero no gimnasia”<sup>312</sup>*

Ante la incomprensión declarada de algunos ejemplos del arte de hoy, podemos destacar que la experiencia estética no es necesariamente siempre inmediata. Los efectos de lo que nos ha pasado o hemos visto se extienden en el tiempo sin que, a lo mejor, seamos siquiera conscientes de ello. No toda obra aparentemente incomprensible pasa inocuamente por la vida de sus incomprensidos. Las obras de arte son capaces de generar reflexión en el momento más inesperado, incluso en una posición distraída es posible ser arrastrado hacia un lugar de pensamiento reflexivo.

---

<sup>311</sup> Como hemos abordado en otros epígrafes de este estudio “los espacios acotados para el arte” en el contexto de la sociedad del espectáculo y de la imagen se encuentran en un cuestionamiento abierto, en este sentido, la producción distraída se enmarca también en las transformaciones de la vida en lo real.

<sup>312</sup> Isidoro VALCÁRCCEL MEDINA Entrevista con José Díaz Cuyas y Nuria Enguita Mayo en el Catálogo *Ir y venir*. 2002. Pág 90

El autor distraído sigue de algún modo los pasos de aquel paseante baudeleriano<sup>313</sup>, porque le da tiempo a las cosas y porque entra en un posible espacio común reivindicando un arraigamiento a la sociedad, podemos decir que, como paseante, el artista deviene un ciudadano más entre otros ciudadanos. Esto, sin duda exige una actitud activa por parte del artista, un salir a la búsqueda incompatible con la comodidad de los espacios privados del arte, donde el artista recibe, pero no tiene porque “hacerse” con su público, convencerlos, intrigarlos, etc. El artista se pone en movimiento y hace lo posible para que se muevan los otros con él.

Este tipo de relación con el público implica la exposición del propio artista a todo tipo de reacciones del ciudadano consternado ante el acontecimiento “¿qué está pasando?”. Pero, no se trata de llamar la atención ni provocar sin motivo, el público requerido no puede quedarse en el estadio de la expectación ante aquello que está ocurriendo y no sabe qué es, el público debe ser conducido hacia la participación.

Este riesgo que corre el artista en su distraída producción de arte, dista quizás de aquél que afectaba al famoso *flâneur* con tortuga, porque éste era ajeno al mundo que le rodeaba, lo miraba todo pero no tocaba nada. Ejercer el privilegio del observador no tiene porque continuarse del privilegio del “no tocador”, el artista crea o genera también distracción, como agente activo no se queda en su propio distraimiento sino que también distrae a los otros, no acota su actividad a la forma reflexiva del verbo (distraer- se) sino que participa, comparte y media en la propia actividad de otros<sup>314</sup>.

Por ello, la revisión de “el público”, de “lo público” es una de las reflexiones importantes que debemos afrontar.

En estos tiempos globalizados donde las nociones de identidad y de pertenencia a una comunidad están en plena redefinición, el artista no puede ser ajeno a su propia diferencia, no una diferencia por desigual sino por un determinado uso del lenguaje, un lenguaje que allí donde lo está “hablando” resulta “extranjero” El artista mantiene su condición de ajeno porque no está haciendo lo mismo que los demás con iguales fines (a no ser que todos los que le rodeen sean también artistas haciendo arte), en este sentido sí coincide con el carácter “ajeno” del *flâneur*.

---

<sup>313</sup> Véase esta perspectiva sobre “el flâneur” en el libro de Susan BUCK-MORRS. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1995. Pág. 123 y ss,

Buck-Morris distingue, siguiendo a Benjamin, varios tipos sociales según su actitud frente al aburrimiento:

El apostador es el que se dedica simplemente a “matar el tiempo” y el *Flâneur* que carga el tiempo como si fuera una pila, incluso *carga el tiempo y recupera su energía transformándola en la forma de la expectativa*. Esta es la dimensión que se pretende destacar en relación con la producción distraída y no otras características relacionadas a la figura baudeleriana.

<sup>314</sup> Siguiendo la definición que proporciona el Diccionario de La RAE:

Divertirse, desviarse, alejarse, entretenerse, recrearse, apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o al que debía aplicarla.

a) Alienación y alineación de los artistas en la esfera de lo público. En contra del: “Vuélvete como yo y respetaré tu diferencia”



Thomas Hirschhorn y otros en la “Maison Juvenil Rosa Luxemburgo” situada frente al Musée Précaire Albinet en junio de 2004.

*El espacio público es sólo público, el espacio privado no es sólo privado. Unos espacios son más privados que otros*

*El espacio público implica confrontación... exponer en espacios públicos es cruel pero el espacio público es justo.<sup>315</sup>*

El artista tiene la opción de alienarse<sup>316</sup> de determinadas dinámicas como forma de tomar otra perspectiva, para poder abordarlas de una forma más libre, por la simple imposibilidad de entrar en ellas, etc...pero si quiere actuar en correlación con lo real también debe considerar la opción con la que, de alguna manera, se alinea<sup>317</sup>.

El tradicional “distanciamiento correcto” aplicado a la recepción estética se metamorfosea en nuestro caso en un intento de encontrar la distancia correcta entre esta alienación y la alineación y el compromiso con lo común

*Salir del terreno del arte precisamente para encontrarlo. Entrar al espacio público, donde habita el público y allí establecer un diálogo de igual a igual, sin pedestal, sin escena implica dejar el decorado y ocupar la ciudad<sup>318</sup>*

Que el artista actúe donde está “lo público” independientemente de en qué clase de propiedad consista ese espacio, conlleva una transformación de la manera de “estar” que podríamos considerar desde la doble dimensión de invitado y de anfitrión. Es necesario entonces medir la estrategia de intervención. Los efectos del encuentro ya no simplemente “en público” sino respecto a “lo público”, lo colectivo, los otros, los efectos se verán desactivados si la intervención se convierte en una simple conquista o una imposición.

<sup>315</sup> Thomas HIRSCHHORN. Entrevista con Okwui Enwezor en el catálogo *Jumbo Spoons and Big Cake. The Art Institute of Chicago, 2000* y *Word Airport at the Renaissance Society at the University of Chicago*. Chicago: Lowitz+Sons, 2000. Pág 33

<sup>316</sup> Según la segunda y tercera definición del Diccionario de la Real Academia Española de la lengua, la Alienación es el proceso mediante el cual el individuo o una colectividad transforman su conciencia hasta hacerla contradictoria con lo que debía esperarse de su condición y es también el resultado de ese proceso

<sup>317</sup> Ibíd. Alinear: Vincular a una tendencia ideológica, política, etc. Incluir a un jugador en las líneas de un equipo deportivo para un determinado partido.

<sup>318</sup> VALCÁRCEL MEDINA op cit, Pág. 71

Hay que quedarse sino a vivir, por lo menos a invernar y a veranear en el otro lado. Tal cosa es responsabilidad del artista; inexcusable e intransferible.

De acuerdo con Ernesto Laclau<sup>319</sup> las divisiones e inestabilidades que compartimos en el espacio público no son los factores que hacen fracasar una esfera pública democrática sino que son precisamente las condiciones de su existencia, la esfera pública se mantiene democrática sólo cuando sus exclusiones naturalizadas son tomadas en cuenta y se proponen abiertas a la contestación.

Según Laclau, pero también según las conclusiones de muchos otros autores<sup>320</sup> podemos considerar que las divisiones e inestabilidades que compartimos en el espacio público no son los factores que hacen fracasar una esfera pública democrática sino que son precisamente las condiciones de su existencia

Probemos a imaginar al artista como si fuese un extranjero en un sistema social. Un ser ajeno a nuestra cotidianidad que utiliza una lengua “distinta”, que nos confunde con su actividad no sólo por el lenguaje con el que intenta hacerse entender sino también porque sus intereses y su estrategia de trabajo no siguen los canales ordinarios de ejecución, a veces no es nada definible lo que se está haciendo, a veces parece que hace algo y en realidad hace todo lo contrario, a veces parece que no hace nada.

Entrando en el ámbito de discusión sobre las formas de integración de extranjeros en Europa, los estudiosos de estos temas y los trabajadores sociales utilizan el término *Interculturalidad*, concepto heredero en parte del “multiculturalismo” y que se ha impuesto a éste pretendiendo destacar la dimensión dialógica de las culturas frente a la simple yuxtaposición de las mismas.<sup>321</sup>

Más allá de los términos, crear un espacio compartido que se nutra de aportaciones de diferentes formas culturales es un objetivo más que ambicioso. En el camino de su consecución nos encontramos con prácticas institucionales y particulares que fomentan la integración de manera unidimensional, es decir, entendiendo que hay una forma dada de sociedad y una cultura vernácula a la que “los nuevos” o los “diferentes” deberán adaptarse, esto es: dejarse integrar. Los “otros” tienen que moverse hasta llegar hasta los “unos”. Parecen estar diciendo: “Vuélvete como yo y respetaré tu diferencia”

---

<sup>319</sup> Ernesto LACLAU en su artículo titulado “Poder y representación” publicado originalmente en *Politics, Theory and Contemporary Culture*. Nueva York: Mark Poster, Columbia University Press, 1993. Pág. 11

*Una sociedad democrática no es aquella en la que predomina incuestionado el “mejor” contenido, sino aquella en la que nada ha sido adquirido de manera definitiva y siempre existe la posibilidad de cuestionarlo*

<sup>320</sup> Muchos autores dedicados a la crítica cultural coinciden con estas apreciaciones, por ejemplo Rosalyn DEUTSCHE en el libro *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass-London: MIT Press 1996. Pág. 24.

*Social space is produced and structured by conflicts. With this recognition, a democratic spatial politics begins.*

Así podemos entender también la noción de lo político que ofrece Jacques Rancière proponiendo puntos de vista de nuestros conflictos y diferencias en lo público mucho más constructivos que la incomprensión y el ocultamiento de estas diferencias.

<sup>321</sup> Subyace en esta matización de términos el interés de Europa por no reproducir los desarrollos de integración en las culturas anglosajonas, destacando el caso de los EEUU.

Ante esta propuesta de integración por la asimilación se requieren ciertos análisis del contexto capaces de inducirnos a nuevas sensibilidades e investigaciones. Hoy en día, tratar asuntos como la desterritorialización o la extranjería, implica enfrentaremos a uno de los panoramas de mayor complejidad.

No se trata de considerar la heterogeneidad o el multiculturalismo como un fenómeno bueno o malo en sí<sup>322</sup>, sino aceptarlos como un marco en el que se generan ciertos dispositivos y se ponen en evidencia algunas problemáticas de lo real. Según el profesor Arjun Appadurai, la inmigración y el turismo son dos consecuencias fundamentales de la globalización, este autor entiende que el fenómeno de la globalización puede ser entendido a través de varios flujos o paisajes<sup>323</sup>. Se trata ahora de fijarse en los movimientos más que en los elementos, es en los “entres”, en los espacios en transformación y en continuo movimiento donde podemos observar y entender el nuevo panorama. Los movimientos transnacionales implican además una cierta evaporación de conceptos cerrados como la idea de una pertenencia estática y eterna a una cultura local. A este respecto Appadurai considera que la localidad “siempre ha tenido que ser producida, mantenida y alimentada deliberadamente” por lo que concluye que más que un hecho, lo local debería ser considerado como un proyecto.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> Hal FOSTER “Posmodernismo en paralaje” Catálogo de la Exposición Anys 90. *Distancia zero*, Barcelona, Centre d’Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya, 1994. Pág. 92 *El reconocimiento parcial de diferentes subjetividades, sexual y étnica, revela que el sujeto declarado muerto en los ’60 era muy concreto, y que dicha muerte no fue llorada por todos: blanco, burgués, humanista, macho, heterosexual, un sujeto que pretendía ser universal(...)* Por otra parte, el contexto actual de estas subjetividades diferentes, descaradamente definido por Bush como Nuevo Orden Mundial, sugiere que la muerte del sujeto de entonces y el nacimiento del sujeto multicultural de hoy en día se pueden considerar en relación a la dinámica del capital, su rematerialización y fragmentación de posiciones fijas. Así, pese a que loamos lo híbrido y heterogéneo, debemos recordar que estos términos también son los preferidos del materialismo avanzado, que el multiculturalismo social coexiste con el multiculturalismo económico.

<sup>323</sup> APPADURAI “Dislocación y diferencia en la economía cultural global” (1990) en *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001. Págs. 41-61.

*Los paisajes étnicos (ethnoscapes) formados como consecuencia de inmigración y el turismo y a los que se asocia la necesidad de una articulación intercultural*

*Los paisajes tecnológicos (technoscapes) organizados por empresas globales y agencias estatales en los territorios transfronterizos de las tecnologías*

*Los paisajes financieros (finanscapes) basados en los constantes movimientos de capital en mercado de divisas y en la bolsa, la especulación y las remesas, circulando a una gran velocidad*

*Los paisajes mediáticos (mediascapes) de información e imágenes en circulación a través de los medios de comunicación*

*Los paisajes de ideas (ideascapes) con los que las personas se identifican*

<sup>324</sup> APPADURAI “La globalización y la imaginación en la investigación” Este artículo puede encontrarse completo en la dirección: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/GLOBALIZACION%20E%20IMAGINACION.pdf>.

*Actualmente, cuando escuchamos la palabra global, la palabra local no suele estar muy lejos. Pero no siempre está claro qué significa lo local, excepto que se considera generalmente como un espacio en peligro. Mi principal argumento es que la "localidad" nunca es un elemento primitivo inerte, ni un elemento dado que existe antes que cualquier fenómeno externo.*

*La localidad (material, social e ideológica) siempre ha tenido que ser producida, mantenida y alimentada deliberadamente. Por lo tanto, incluso las sociedades tradicionales a pequeña escala están participando en la "producción de localidad" contra las contingencias de todo tipo.*

Esta idea de considerar una realidad, antes tan perenne y desproblematizada como la identificación y la pertenencia de los individuos a un lugar desde la perspectiva efímera y cambiante del proceso, es algo que podemos identificar con la producción distraída

---

*Lo local es, por tanto, no un hecho, sino un proyecto. Es un producto especialmente frágil en una época en que los medios de comunicación, las migraciones y la necesidad de una disciplina nacional dificultan cada vez más la producción de rasgos locales.*

### c) El lenguaje del “otro” y el mecenazgo ideológico

*El hombre, dice Aristóteles es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal sólo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. El rechazo a considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible<sup>325</sup>*



Imágenes de documentación del colectivo Cambalache formado por Federico Guzmán, Raimon Chaves y Carolina Caycedo, poster realizado para su difusión y fotografía de “La veloz”, el carrito que utilizaban para cargar los objetos de trueque

Entender la producción artística contemporánea como un intento de interculturalidad implica primeramente considerar un tipo de producción que ya ha abandonado la idea de arte como forma pura y trascendente hacia un posicionamiento de mediación. Se trata de obras que abordan un diálogo social, que se presentan como herramientas de intercomunicación o como una especie de lenguas vehiculares<sup>326</sup>

No siempre se dan en el arte formas comunicativas exitosas, la fragilidad de las relaciones de participación, la dificultad creciente por movilizar a una persona normalmente temerosa y ocupada y el peligro de caer en lo que Benjamin denomina “patronazgo o mecenazgo ideológico”<sup>327</sup> suelen ser tensiones que aparecen en cada una de las propuestas que incorporan a personas diferentes entre ellas.

Federico Guzmán, artista que realiza la mayoría de sus actividades en la esfera pública y miembro del Colectivo Cambalache, también considera peligroso el idealismo artístico y teórico que crea sentimientos de exclusión

<sup>325</sup> RANCIÈRE op. cit, 2005 Pág 18.

<sup>326</sup> Una lengua vehicular no es necesariamente la lengua patria o la lengua materna, tampoco tiene como objetivo ser una lengua internacional, su carácter es primordialmente práctico, actúa allí donde las personas se expresan de formas diferentes

<sup>327</sup> Del que acusa a movimientos tales como el activismo y la nueva objetividad. “El autor como productor” BENJAMIN. Op. cit, 1998 Pág 124

*De ellos destaco dos, el activismo y la nueva objetividad, para poner en su ejemplo de bulto que la tendencia política, por muy revolucionaria que parezca, ejerce funciones contrarrevolucionarias en tanto el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo según su propio ánimo, pero no como productor... Como dice Döblin, debe encontrar su lugar junto al proletariado. Pero ¿cuál es este lugar? El de un protector, el de un mecenas ideológico. Un lugar imposible*

ante aquellos que no hablan “el idioma” y nos hace esta pregunta:

*...¿cómo proponer una mirada que no se convierta a su vez en una nueva forma de automarginación? El riesgo de un excesivo moralismo es el de predicar aquello que en teoría sería lo justo, prescindiendo de los condicionamientos materiales y culturales del sistema, tendiendo de ese modo a crear sentimientos de culpabilidad sin proponer nada a cambio<sup>328</sup>*

La producción artística contemporánea que en este estudio abordamos, realiza ensayos en constante transformación de las formas de ver y de entender, por eso los sentidos que se ofrecen a lo público se basan principalmente en procesos de construcción y deconstrucción, de alteridad y de integración de los conceptos asentados y presuntamente consensuados

Todo esto se hace sólo con “el otro” con el que se realiza un intercambio de conocimientos y de sensaciones, contratos privados con normas efímeras que proponen normalmente más preguntas que soluciones pero que suelen escapar de las lógicas universalistas y homogenizadoras. Estas lógicas bien establecidas en los medios de comunicación más extendidos son incapaces de hacer frente a ciertos prejuicios empezando por el que considera que todos los demás deben pensar y actuar igual que nosotros

---

<sup>328</sup> Federico GUZMÁN en la Revista Zehar 23 agosto-septiembre-octubre 1993. Págs. 14 y 15



### 5.1.4 Acciones infiltradas

El Colectivo Tercerunquinto<sup>329</sup>, así como el artista Francis Alÿs se refieren a su trabajo con el nombre de “Acciones infiltradas”. Me gustaría poder utilizar este término como un ejemplo de la producción distraída que alude a incursiones en el espacio urbano que más que modificar totalmente el entorno lo subrayan, creando a través de la poética formas de relación múltiples.



Imagen de la instalación en Madrid durante el Programa Madrid Abierto del Colectivo Tercerunquinto en 2005

El colectivo Tercerunquinto fue fundado en 1996, su práctica propone alterar el ambiente en el que actúan con estructuras invasivas que logran mimetizarse de tal manera con su receptor que a pesar de ser enormes y contundentes, logran transformarse en piezas sutiles que pueden llegar a ser casi imperceptibles al ojo del transeúnte distraído. Se trata de una forma de modificar la forma de entender el paisaje urbano, que se rige por el hacinamiento y otorgar espacios a los transeúntes.

La intervención del colectivo puede pasar desapercibida a los peatones, sin

Fotogramas del video que documenta la acción de Francis Alÿs *Re-enactments*..



embargo de manera artística funge como un detonante capaz de evocar “un lugar mejor”. Entre sus intervenciones destacamos la efectuada en la Casa del Lago, en el antiguo Bosque de Chapultepec, lugar tradicional del paseo dominical de Ciudad de México, dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México

Por su parte Alÿs pasea desde 1991, primero con “El colector”, cochecito de imanes, al que iban adhiriéndose los pequeños objetos metálicos que encontraban en su camino, en 1994, paseó por La Habana con unas botas, también imantadas. Un año más tarde en Sao Paulo pasea con un bote de pintura azul del que

<sup>329</sup> Este colectivo está compuesto por los artistas de Monterrey: Julio Castro, Gabriel Cázares y Rolando Flores y han participado entre otros eventos en las últimas tres ediciones de la Bienal de la Habana

cae por un pequeño agujero “The Leak”, un chorrito de pintura, es e mismo año en ciudad de México<sup>330</sup> otra vez, va dejando su jersey de lana azul en su camino, destejiéndose en su pasear (Fairy Tales<sup>331</sup>)



Fotogramas de varios videos que documentan diferentes acciones de Francis Alÿs *Walking a Picture* realizada en Los Ángeles, en 2002, *Fairy Tales* Mexico DC 1995 y *The Leak* Sao Paulo en 1995,



En 1996, “Narcoturism” consisten en una serie de paseos por Copenhagen drogado con diferentes sustancias. El 4 de noviembre de 2000 Francis Alÿs se paseó por ciudad de México con un arma en la mano, una pistola Beretta de 9mm y cargada, en una acción titulada como “Re-enactements” y que duró 12 minutos hasta ser detenido por la policía. Otra acción parecida fue la realizada en Atenas “The Walk”, en referencia a los juegos olímpicos cruzó la ciudad disparando una bengala cada 30 segundos. Dos años más tarde, en los Estados Unidos comienza a pasear arte en Los Ángeles, con la colaboración del espacio independiente llamado “The Project” del 29 de abril al 6 de mayo de 2002 y coincidiendo con el décimo aniversario de los levantamientos posteriores a la detención y asesinato de Rodley King, Alÿs pone en marcha “Walking a Picture”, esta acción consistía en colgar una pintura que representaba una cierta gente caminando, en los muros de la galería, cada día cuando ésta abría, había que ir, descolgar el cuadro y pasear con él por la ciudad, al atardecer devolvía el cuadro, colgándolo de la pared de donde había sido descolgado y cubrirlo con un velo para que “descansara mejor”.

Ese mismo año, en Museo MoMa de Nueva York, Alÿs realiza “Modern Procession”. El domingo, 23 de junio de 2002, organizó una procesión con banda de música y costaleros peruanos, en la cual los pasos transportaban y exhibían reproducciones de obras maestras de arte del Museo de Arte Moderno como “Les demoiselles d’Avignon”, “La rueda de bicicleta” o “La mujer de pie de

<sup>330</sup> Acción repetida en París, 17 octubre 2003

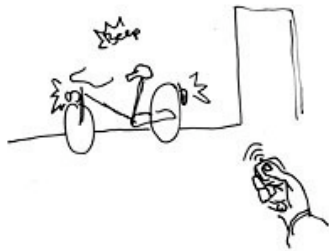
<sup>331</sup> Esta acción será repetida en Estocolmo en 1998



Giacometti”, en el boceto de la acción se incluía también a la propia Kiki Smith como representante viva del arte contemporáneo. La caminata duró tres horas hasta llegar a la nueva sucursal del Museo en Queens, por el camino se fueron uniendo cientos de personas acompañando a los procesionarios, a los muchos perros que los seguían y al caballo.



Modern Porcession. Procesión que parte del Museo MOMA de Nueva York, el domingo 23 de Junio de 2002. Francis Alÿs



press the remote control once  
to activate the alarm  
press again to de-activate



if somebody is moving the bike  
a siren starts for 20 seconds.  
if you still move it - it continues.

Bocetos para la instalación de Leo Kessler en Madrid durante el Programa Madrid Abierto 2007.

Se pueden encontrar muchos ejemplos de “acciones infiltradas” aunque muy pocas se dan a conocer en el circuito artístico más visible. Más allá de estos formatos tan visibles, las incursiones y acciones infiltradas se dan con frecuencia en cualquier entorno cultural, y entre artistas jóvenes y no tan jóvenes como el Profesor Nombert Radermacher, un buen ejemplo es el trabajo del alemán-austriaco Leo

Kesnner, que en el Programa de Madrid Abierto 2007 presenta una bicicleta sin candar pero con una alarma que salta en cuanto alguien la toca y que anteriormente ha trabajado en incursiones muy sutiles del mobiliario urbano tales como convertir papeleras en canastas de baloncesto.<sup>332</sup>

<sup>332</sup> Entre los múltiples ejemplos de acciones infiltradas he preferido citar aquí a dos artistas que me son muy próximos. Radermacher fue profesor mío en la Kust hochschule de Kassel y Leo compañero mío durante los cuatro semestres que estudié en la Kunstakademie de Munich.

### 5.1.5 Revistas caminadas

Otro modelo de intervención que responde a esta forma de la producción distraída son las “Revistas caminadas”, rastreando este concepto llegamos a la revista “parlada” promovida por el artista y poeta Carles Hac Mor junto a Esther Xargay que, desde Barcelona, expandió tanto la práctica de “revistas caminada” como de “revistas habladas” (revista parlada de viva veu) con la colaboración de distintos organizadores por toda la península.

El propio Carles Hac Mor apunta como una de las características del proyecto su propia disolución, según él la continuidad en el acontecimiento (aún no siendo éste periódico) les acercaba a la institucionalización, y les alejaba del “acto tumultuoso, puntual y efímero, donde la espontaneidad juega un papel importante “se trata de tener cuida con que una estética “de la improvisación, de lo sin sentido y del antojo” no acabe siendo capitalizada. Según palabras del artista en una entrevista en 1995<sup>333</sup>:

*No ha de haber documentación, ni búsqueda de repercusión, ni nada más aparte de lo que ahí sucede. La mejor documentación de ello es el recuerdo de lo visto, sentido, intuitivo y vivido.*

Se llama “revista caminada” a una forma de intervención en el espacio público, bien urbano o rural, requieren una convocatoria y suelen ser presentadas como un evento lúdico y festivo, en su organización, se tienen en cuenta acciones previstas y también otras “previsibles”, el programa no puede estar cerrado.

La relación con el lugar por donde se pasa es esencial e igualmente resulta importante tener en cuenta los dispositivos que van apareciendo, por ejemplo en una caminada urbana, los medios de transporte como un espacio público y de encuentro con la cotidianidad del lugar y también como una sintonía con la velocidad a la que se circula.

A menudo este tipo de manifestaciones conllevan una carga reivindicativa, esta es una forma utilizada frecuentemente por colectivos ecologistas para señalar espacios degradados.

El fenómeno del movimiento antiglobalizador, que tuvo su momento más álgido en las cumbres mundiales anteriores al 11 de Septiembre, así como las marchas de reivindicación de los grupos de gays y lesbianas (Gay Pride o Fiestas del orgullo gay y Love Parades), las nuevas formas de celebración del 1 de Mayo (MayDays) y las manifestaciones contra la guerra de Irak, todos estos fenómenos también implican en sus planteamientos una forma de paseo “estratégico” que tiene que ver con este tipo de experiencias artísticas.

---

<sup>333</sup> Esta entrevista se realizó justo después de que el proyecto fuera disuelto y puede encontrarse íntegramente reproducida en el catálogo “Sin número, arte de acción”, editado por motivo del festival con el mismo nombre celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1996.

Las revistas caminadas son una práctica bastante frecuente entre colectivos, también se da esta fórmula de forma más o menos espontánea en las agrupaciones en torno a un taller o un seminario, pueden desarrollarse tanto en contextos conocidos por los participantes como en entornos nuevos, también puede darse en el campo o en la ciudad .

Entre las experiencias de revistas caminadas destacamos los “Nueve días de acción”, organizados por el colectivo “El Afilador”<sup>334</sup> en 1998, en la que se incluían una acción intervención promovida por Gregorio Méndez que consistía en un “ viaje en trenecito por el espacio anónimo”, se trataba de crear en un espacio en movimiento como es el tren turístico que rodea el casco antiguo de Burgos, todas las acciones se desarrollaron en el tren o alrededor del tren incluido un asalto “ asalto de mata”, en el que dos individuos comandados por Belín Castro ( Bela Casba) , atracaron a los viajeros de la acción.

También en ese año, se realizaron en Madrid, las Visita guiada por infraviviendas, organizadas en 1998 por La Red de Lavapiés en el contexto del evento callejero llamado “Érase una ve...Lavapies” Este trabajo fue posible gracias a una colaboración en el tiempo entre vecinos y creadores y dio como resultado un día de exhibición y un informe sobre el estado de la cuestión.

Capturing the Moving Mind y Movement in the Age of Permanently Temporary War, es un evento que se desarrolló en un viaje en el tren Transiberiano (Moscow–Novosibirsk–Beijing) y que comenzó el 11-de septiembre de 2005, organizado por la revista “Ephemera: theory & politics in organization” y “Framework: The Finnish Art Review”. Cuarenta personas entre artistas e intelectuales subieron a ese tren para repensar (haciendo, también) las formas del poder y la resistencia<sup>335</sup>. Se realizaron 40 proyectos que no estaban previstos ni cerrados en el momento del embarque sino que se construyeron en el propio discurrir del viaje, entre estos proyectos, performances, instalaciones, conferencias en instituciones, libros de artista e incluso una intervención en el ámbito exhibitivo<sup>336</sup>.

Puede decirse que en la actualidad se desarrollan multitud de formas que recuerdan a la práctica de revistas caminadas, como el colectivo Rotorrr<sup>337</sup> que plantea la apertura de una serie de rutas de exploración por los tejados de Barcelona, a partir de los “derechos de paso” concedidos por propietarios o proveedores de los accesos a estos, o la Asociación “La Ternura”<sup>338</sup> en Madrid que realiza desde 1996, encuentros y paseos

---

<sup>334</sup> Colectivo compuesto en 1998 por Pilar Bombín, Sergio Corral, Gregorio Méndez. Pilar Martínez y Kamen Nedev

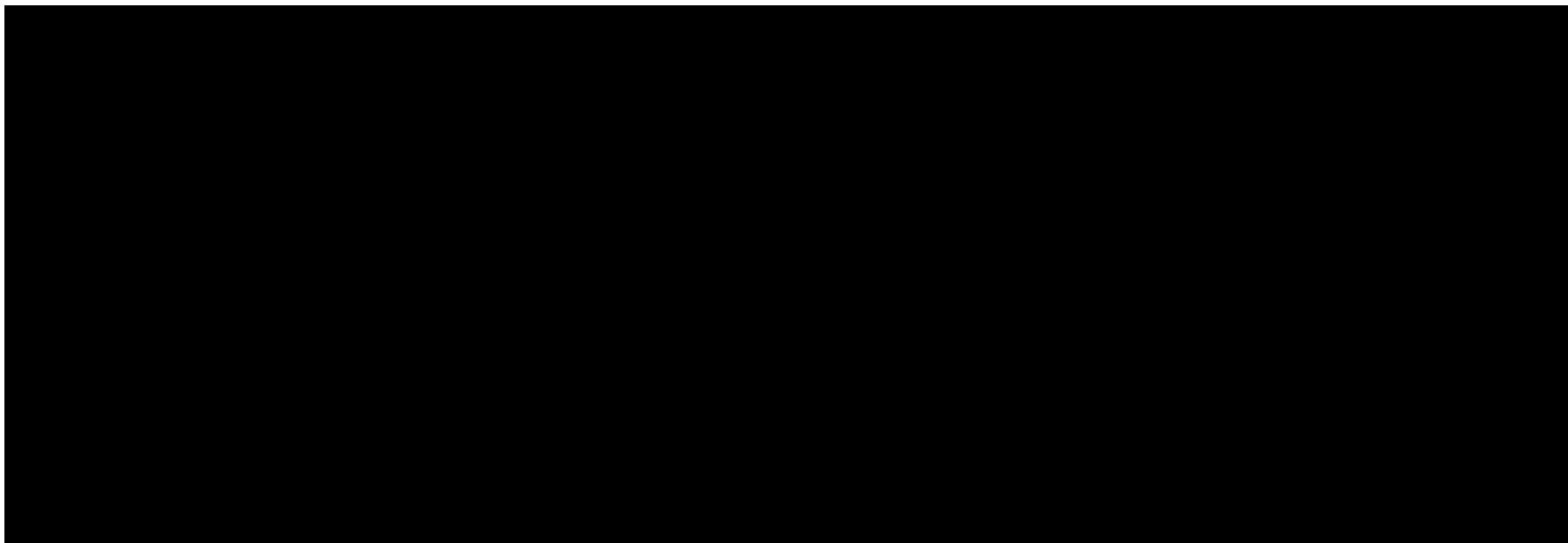
<sup>335</sup> Akseli VIRTANEN and Jussi VÄHÄMÄKI The Structure of Change: An Introduction. En la revista Ephemera 5.

*It was not made for fun, but out of necessity. The necessity to resist the new war and arbitrary power. The necessity to create our own problems and forms of life, and not only to respond to the questions and ‘weekly assignments’ already posed by the Teacher-Capital*

<sup>336</sup> Me refiero al salto en Beijing, de Luca Guzzetti dentro de la obra del artista coreano Won Suk Han, Rubbishmuseum (2005), presentada en la galería Factory 798.

<sup>337</sup> <http://www.rotorrr.org/terrats/index.html>

<sup>338</sup> Formada por Luis Elorriaga y Johana Speidel



Algunos momentos que documenta la acción *Autonomía aérea* del colectivo Rotorr, realizada con motivo de las Jornadas de Autogestión ciudadana. celebradas en Barcelona en 2005.

De la misma manera pueden interpretarse las incursiones en el espacio real de muchos artistas, destacan del panorama iberoamericano las acciones del colectivo Cambalache<sup>339</sup>, que propone un museo callejero de trueque que tiene su sitio en la carretilla “el veloz” o el juego colaborativo entre integrantes de un grupo efímero y ciertos espacios como propone La hostia Fine Arts. (LHFA)<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> El museo de la calle comenzó en 1998, en las calles bogotanas, como un grupo por el que han pasado muchos artistas, y que en la actualidad está compuesto por tres: Carolina Caycedo, Federico Guzmán y Raimond Chaves.

<sup>340</sup> La Hostia Records y La Hostia Fine Arts es promovida por Rafael Burillo y Fernando Baena.



LHFA (Rafa Burillo y Fernando Baena) organizó un proyecto que se desarrolló en Benidorm (31 de marzo-2 abril 2006) en el que implicó 23 artistas que se desplazaron a este especial lugar de la costa y realizaron cada uno un video de una hora máximo, tras un sorteo estas cintas fueron distribuidas aleatoriamente entre ellos, así que quién tomaba la imagen y quien la editaba no son la misma persona, con el mismo motivo del viaje se editó un cd de música que también se ofrecía a los artistas para posibles bandas sonoras. Fruto de este trabajo colaborativo se hizo una película más larga

También el proyecto Casas y Calles<sup>341</sup> propone una versión integradora de los espacios públicos y de los espacios de cada uno de los participantes, el acontecimiento consistió en que unas cuantas personas abren su casa para otros invitados puedan realizar sus propuestas durante una tarde, cualquier persona que lo desee puede ofrecer su casa con un proyecto expositivo y cualquiera puede ser invitado a generar una propuesta. Las casas, a ser posible, se sitúan en un espacio suficientemente cercano como para crear un recorrido urbano en que también pueden plantearse intervenciones. La técnica utilizada podría resumirse con el lema “hazlo tú mismo”, máxima del bricolaje casero, en el que sencillas propuestas incitan a otros a realizar su propio trabajo creativo, en este sentido CyC podría ser una sola obra conjunta que intenta ofrecer un contexto muy abierto donde personas puedan involucrarse generando sus propias ideas, no marcadas siempre, por los mismos mecanismos. También trata de dar cuerpo a la recuperación del valor del sentido de una obra por encima de los valores añadidos y en definitiva hacer realidad la posibilidad de crear territorios personales y compartidos. Durante el día que dura el evento la gente debe moverse, no sólo entrando a casa que no conoce, sino también en la calle, en los bares, en las derivas donde encontrar a los otros y a los que se añade un tipo de experiencia, que por ser real no deja de ser también estética.

<sup>341</sup> Casas y Calles es un evento que se han dado en dos ocasiones en Madrid en el Barrio de Lavapies. El primero el 30 de mayo del año 2002 llamado casa y calles y el segundo el 22 de Enero de 2004 llamado casas y calles otra vez.





Señalización en la calle de los recorridos sugeridos entre casas en el barrio de Lavapiés de Madrid en 2002, estos símbolos servían de direccionamiento al tiempo que generaban una idea de conjunto entre propuestas muy diversas pues cada casa presentaba planteamientos propios.

## 5.2 Producción desobediente

### 5.2.1 Fundamentación de la producción desobediente.

*“Y quién pasa a ser Señor de una ciudad acostumbrada a vivir en libertad y no la destruye en ningún aspecto, que se disponga a ser destruido por ella, pues se refugiara siempre, para sus rebeliones, en el nombre de la libertad y de sus viejas costumbres, jamás olvidadas ni por el paso del tiempo ni a cambio de beneficio alguno. Por mucho que se haga, y por muchas previsiones que se tomen, si no se disgrega y dispersa a sus habitantes, jamás olvidarán aquel nombre y aquellas instituciones.”*

Maquiavelo. El Príncipe

En un análisis sobre la situación emotiva de la sociedad contemporánea Paolo Virno coincide en parte con los autores que hemos citado en los primeros epígrafes de este estudio (Baudrillard, Lyotard, Foucault, Derrida) al resaltar la condición de irreversibilidad de la situación del momento.

En palabras del teórico esta irreversibilidad implica aceptar que lo que ocurre “no se trata de una condición pasajera, una simple coyuntura social o espiritual, respecto de la cual pueda invocarse el restablecimiento de un contexto anterior y distinto”.

Pero, cómo también destaca el mismo autor, en la posibilidad de una ambivalencia en esta situación emotiva, “las modalidades de experiencia no forman una unidad con sus manifestaciones actuales, sino que está abierta a desarrollos duramente conflictivos, se trata de todavía poder pensar “otro mundo posible”, dando lugar a esa idea pero también construyéndola en las prácticas vitales.”<sup>342</sup>

Irreversibilidad y ambivalencia configuran un panorama ambiguo de lo que en ocasiones se conceptualiza como opciones de resistencia. En el amplio escenario de resistencia se dan posicionamientos muy distantes, con objetivos y perspectivas a veces irreconciliables, también podemos encontrar una diversidad enorme de posturas frente a la legitimación de los medios utilizados para conseguir los fines, millones de conmutaciones entre fines y medios que en este epígrafe abordaremos sólo en la dicotomía entre el

---

<sup>342</sup> VIRNO op. cit, 2003. Págs. 64-65.

*(...) la ambivalencia sobre la que aquí discurrimos no permite que se la investigue exhaustivamente por su lado “virtuoso”. Si lo intentáramos, subestimaríamos su carácter práctico. No se trata tan sólo de un aferramiento intelectual distinto, que revela a sí mismo lo que ya es, sino de nuevos fenómenos, de distintas formas de vida, de otros procesos materiales y culturales. Lo que podemos hacer es afinar un léxico intelectual de mallas bastantes amplias, circunscribir una ausencia, dar nombre a una chance, indicar el lugar de algo que puede llegar.*

antagonismo con un horizonte trascendente o por lo menos transformador a largo plazo y la indisciplina que se da en propuestas puntuales y con fines y objetivos efectivos pero inmediatos, en ocasiones efímeros.

La producción que aquí definiremos como desobediente surge justamente de estas prácticas vitales que, al mismo tiempo que se van construyendo, mantiene abierta la caja de las nuevas posibilidades. Las acciones que se generan conservan en sí mismas una lógica como acontecimiento a la vez que “sirven” o por lo menos se dirigen a cumplir unos objetivos concretos.

Entre los fundamentos más reconocibles de este tipo de producción podemos destacar:

a) Surge de prácticas vitales y se sostiene principalmente de experiencias y prácticas procesuales.

b) Se organiza en colectivo o por lo menos se arraiga a problemáticas comunes, el sentido y el fin que lo promueven suele ser de naturaleza reivindicativa.

c) Es político en el sentido que Rancière atribuye a este término cuando reconoce dos tipos de comunidad, esto es, de división de lo sensible:

*La policía: división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento, grupos dedicados a modos de hacer específicos en lugares donde estas ocupaciones se ejercen y con modos de ser correspondientes a estos lugares y estas ocupaciones.*

*La política: consiste en perturbar este acuerdo, es la constitución “estética” de un espacio que es común en razón de su misma división.*<sup>343</sup>

Es en este sentido “de la política”, en el cual podemos llamar a este tipo de producción desobediente porque con su misma existencia reconfigura el acuerdo decidido y propone nuevos acuerdos (otras concepciones de las formas de producir, de representar, de distribuir, de legitimar, el arte...)

d) Se trata de prácticas que modifican las propias condiciones en las que tienen lugar como resalta Virno en su análisis sobre la posibilidad de “la fuga”, en la que se modifica el conflicto en el que se inscribe en lugar de afrontarlo eligiendo una alternativa ya establecida<sup>344</sup>

---

<sup>343</sup> Jacques RANCIÈRE *El Desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

<sup>344</sup> VIRNO op. cit, 2003. Pág.102

*Nada es menos pasivo que la fuga. El exit modifica las condiciones en que tiene lugar el conflicto, más que presuponerlas como un horizonte fijo; modifica el conflicto en que se inscribe un problema, en lugar de afrontar este último eligiendo tal o cual alternativa preestablecida. En pocas palabras, el exit consiste en una invención sin prejuicios que altera las reglas del juego y vuelve loca a la brújula del adversario.*

La Desobediencia se convierte así en una acción no sólo de oposición sino fundamentalmente de creación, trabaja en positivo creando lugares y formatos nuevos y subvirtiendo entornos (la calle, las instituciones...) y herramientas (nuevos materiales artísticos, lenguajes propios, redes...)

e) Pretenden objetivos concretos, comprometidos con una determinada problemática. Por ello no pueden evaluarse meramente con los criterios heredados de las disciplinas artísticas sino que requiere también poner en valor, el éxito en su acercamiento al objetivo, que tenían intención de alcanzar.

f) Es difícil calcular la incidencia de este tipo de producción y es necesario tomar en cuenta diferentes puntos de vista y definir nuevos criterios de valores.

En este sentido, un colectivo como la CAE (Critical Art Ensemble) propone como posible baremo de sus acciones desobedientes, la fuerza y la gravedad de las medidas coercitivas en su contra que dichas acciones provocan, pero esto sólo es aplicable a algunos de los casos, sobretudo en las intervenciones más cercanas a la “acción directa”.

Ante algunas producciones desobedientes podríamos calcular su éxito en base a su difusión, pero en muchos casos la popularidad que alcanza el proyecto no es ni siquiera un efecto deseado.

Desde algunas de las propuestas, sobretudo las que han generado un espacio comunitario, el mayor interés deriva de la propia experiencia compartida y las vivencias personales.

*En mi opinión la estructura del arte paralelo sería similar al de los movimientos sociales: la existencia de movimientos se produce en forma de círculos concéntricos en los cuales en el centro se hallarían los activistas y las organizaciones, pero que incluirían también en los anillos exteriores a los simpatizantes desmovilizados, etc. Estos anillos se cruzarían con los artistas que sólo ocasionalmente participan en eventos de los primeros y viceversa, con las redes de los performances puros y de los poetas visuales, con ciertas instituciones, etc., ofreciendo un rizoma o mapa complejo en el que cada cuál diseñaría su itinerario. Todo esto, lejos de negar la existencia de un arte paralelo, nos sitúa ante un escenario que posibilita el nomadismo, la desaparición de las identidades rígidas, la fragmentación positiva sin renunciar a un ideario transformados sino más bien accediendo a él de este modo. El arte paralelo comporta una exigencia de necesaria resingularización, de acuerdo con el pensamiento de Félix Guattari, en un mundo globalizado en el que, a pesar de la aparente diversidad, los procesos sociales y mentales, tanto como los medioambientales, se empobrecen aceleradamente*<sup>345</sup>

---

<sup>345</sup> Nelo VILAR. “Marginales y criptoartistas: Arte paralelo y arte de acción... en los años ‘90”. SÁNCHEZ etc.(Coord.) op.cit, 2003.Pág.124

Por otra parte, el espíritu que acompaña a estas prácticas parece muy cercano al que alimenta otras formas de acción social, esta tesis, defendida por Nelo Vilar<sup>346</sup> en su estudio comparativo entre arte “paralelo” y los Nuevos Movimientos sociales, se hace también evidente en las coincidencias tanto en los espacios ( espacios independientes, performances, casas ocupadas, marchas y concentraciones...) como en que ambas se rigen por una filosofía autogestionaria que incluye una determinada forma de relación con las instituciones, la necesidad de formar grupos, rechazo a los discursos centralistas y hegemónicos.

La autogestión fue un término utilizado originariamente en el entorno sociopolítico para designar la experiencia de las fábricas organizadas por los propios obreros<sup>347</sup> En lo referente a la producción artística, hablamos de autogestión en relación a aquellas producciones que asumen el control de todo el desarrollo de los proyectos y a los productores que para ello aceptan todas las actividades necesarias para la realización de una obra.

Desde la cultura anglosajona, en el contexto de la cultura punk el término autogestión se relaciona con el concepto DIY (Do it Yourself)<sup>348</sup>, esta idea trataba de difuminar algunas líneas de separación entre el productor y el consumidor proponiendo una red social que enlazaba a unos con otros.

---

<sup>346</sup> Tesis Doctoral de Nelo Vilar en la Universidad Politécnica de Valencia (Departament d'escultura Facultat de Belles Arts) "El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años '90.

<sup>347</sup> Históricamente este término comenzó a utilizarse en los tiempos de la Yugoslavia de Tito, en referencia a la organización obrera de las fábricas, poco después se utilizó también en un contexto muy diferente para referirse a la independencia de ciertos territorios coloniales como Argelia.

En los años '60, este término se hizo muy popular en Francia, para muchos intelectuales como Alain Touraine la autogestión se convirtió en el “operador conceptual de las nuevas formas de lucha”, después de mayo del 68 y tras algunas experiencias aisladas (como la toma de fábricas durante la crisis argentina), el término se ha mantenido con un fuerte componente poético y utópico.

<sup>347</sup> Según afirma Ratgeb, pseudónimo de Raoul Vaneigem (1974) en el artículo “De la huelga salvaje a la autogestión revolucionaria”, (Capítulo III. La autogestión generalizada. Este texto puede encontrarse en: <http://sindominio.net/ash/salvaje3.htm>)

El término “autogestión” ha aparecido en la historia del movimiento obrero cada vez que la base ha querido imponer y realizar sus propias decisiones sin abandonar su poder a unos jefes y sin dejarse guiar por ninguna ideología. La autogestión es la administración de un organismo por sus partícipes en régimen de democracia directa, siguiendo el principio de democracia directa, únicamente las personas directamente afectadas por la consulta deben votar, eliminando así tiempos muertos y control de unos sobre otros con independencia de cualquier centro de poder jerárquico establecido.

<sup>348</sup> La cultura DIY culture adquirió cierta relevancia en los años '90 cuando en Reino Unido en una convergencia entre los conceptos de acción directa y de festival que se generaron en el marco de manifestaciones y fiestas callejeras, se trataba de un movimiento con antecedentes en las políticas antidisciplinarias de los '60.

EL DIY se basaba en una economía de la ayuda mutua y la cooperación, la promoción de energías renovables y el desarrollo de procesos energéticos alternativos como el biodiesel.

Con respecto al arte sus objetivos también implicaban un intento de mantener la radicalidad del arte frente a los sistemas de neutralización e integración en los circuitos, y la apropiación de las tecnologías digitales y de comunicación con interés comunitarios y gratuitos.

La idea de la autogestión, así como la de la posible autonomía del arte, resultan siempre inalcanzables totalmente por las prácticas, por lo que conviene tener en cuenta los parámetros de modulación en los que podemos movernos.

En este sentido la autonomía de los valores impuestos que se permite un productor artístico, conlleva a su vez una esperanza de libertad más amplia. Según Rancière el estado actual de la política es el consenso, la comunidad del sentir y los datos a partir de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos significan elecciones entre diferentes maneras de gestionar las posibilidades ofrecidas por ese estado de los lugares, que se imponen de forma parecida a todos.

Esto es precisamente la negación de la política, porque *sólo hay política mientras hay conflicto sobre la configuración misma de los datos*, conflicto impuesto por los sujetos excluidos en relación a la suma de las partes. En este sentido, la autonomía de los valores impuestos que se permita la práctica artística conlleva una ganancia política en términos de libertad.

### 5.2.2. Más allá del arte activista

*Un arte sin artistas es como una democracia sin voces...¡Unámonos, transformemos Europa en obra de arte!*

Llamamiento de la Coordinación de los “Intermitentes” y Precarios de Ile de France –Comisión Europa<sup>349</sup>

Podemos reconocer en estas formas de producir una cierta herencia del pasado reciente “arte activista”, prácticas que según Lucy Lippard, podrían remontar su historia hasta el Caballo de Troya<sup>350</sup>.

No pudiendo ir tan lejos en este acercamiento a la búsqueda de ciertos antecedentes en el contexto de este estudio, destacaremos formas diferentes de esta historia del arte activista, con varias obras de carácter muy distinto que han sido englobadas por diferentes razones en este concepto de arte activista. Por un lado, las “Inserciones en circuitos...” (1970-1971) del artista brasileño Cildo Meirelles, los “7000 robles” (1982-1986), de Joseph Beuys y los experimentos colectivos y populares del Group Material (1976-1986).

Después sintetizaremos las coincidencias y sobretodo destacaremos las transformaciones.

“Inserciones en circuitos ideológicos”<sup>351</sup> fue realizado en 1970 por Cildo Meirelles y abarca varios proyectos desarrollados en diferentes soportes y lugares. Meirelles realiza lo que podríamos considerar Readys mades invertidos<sup>352</sup> en cierta manera pues son concebidos no para sacarlos de su circulación normal sino justamente para ser insertados otra vez en el sistema existente donde se hacían finalmente eficientes.

Esta práctica que propone Meirelles consiste en la reapropiación o reaporopiación, en la inserción y en la subversión de elementos dados por el sistema, y puestos a trabajar para la propia causa a través de la imaginación.

---

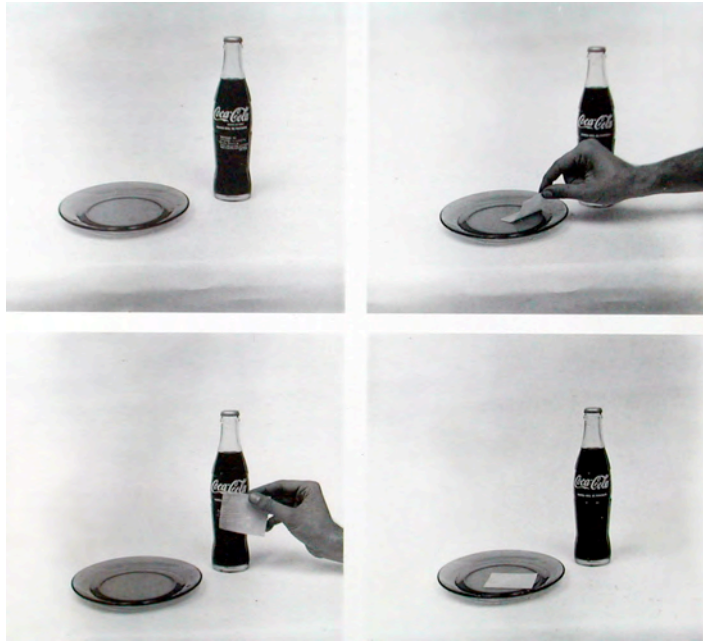
<sup>349</sup> La coordinación de los intermittents et précaires d’Ile de France. Comisión Europa. Véase: <http://www.cip-idf.ouvaton.org>.

<sup>350</sup> “Caballos de Troya: arte activista y poder” Lucy R. LIPPARD, artículo publicado en The Village Voice en 1983, que también puede encontrarse en WALLIS (Coord.) op. cit, 2001

*Quizá el Caballo de Troya fue la primera obra de arte activista. A partir de la subversión, por una parte, y de la movilización, por otra, el arte activista actúa tanto en el interior como más allá de las fronteras de esa asediada fortaleza que es la cultura oficial o el "mundo del arte". No se trata de una nueva forma de arte, cuanto de una concentración de fuerzas que sugiere nuevos caminos, a través de los cuales los artistas pueden llegar a experimentar la conexión con las fuentes de energía".*

<sup>351</sup> Catálogo de la Exposición de Cildo Meirelles en el IVAM. Centre del Carme. Feb-Abril 1995 Págs. 98-108. y también en Paulo HERKENDOF, Gerardo MOSQUERA, Dan CAMERON. *Cildo Meirelles*. London: Phaidon, 1999

<sup>352</sup> En este sentido, esta obra revierte el valor del ready made duchampiano, no se trata de ganar para el arte el objeto cotidiano, inscribiéndolo en un ámbito diferente, sino de trabajar en el propio sistema creado para ese objeto.



“Inserciones en circuitos ideológicos”  
intervención en botellas de Coca-Cola por  
Cildo Meirelles 1970

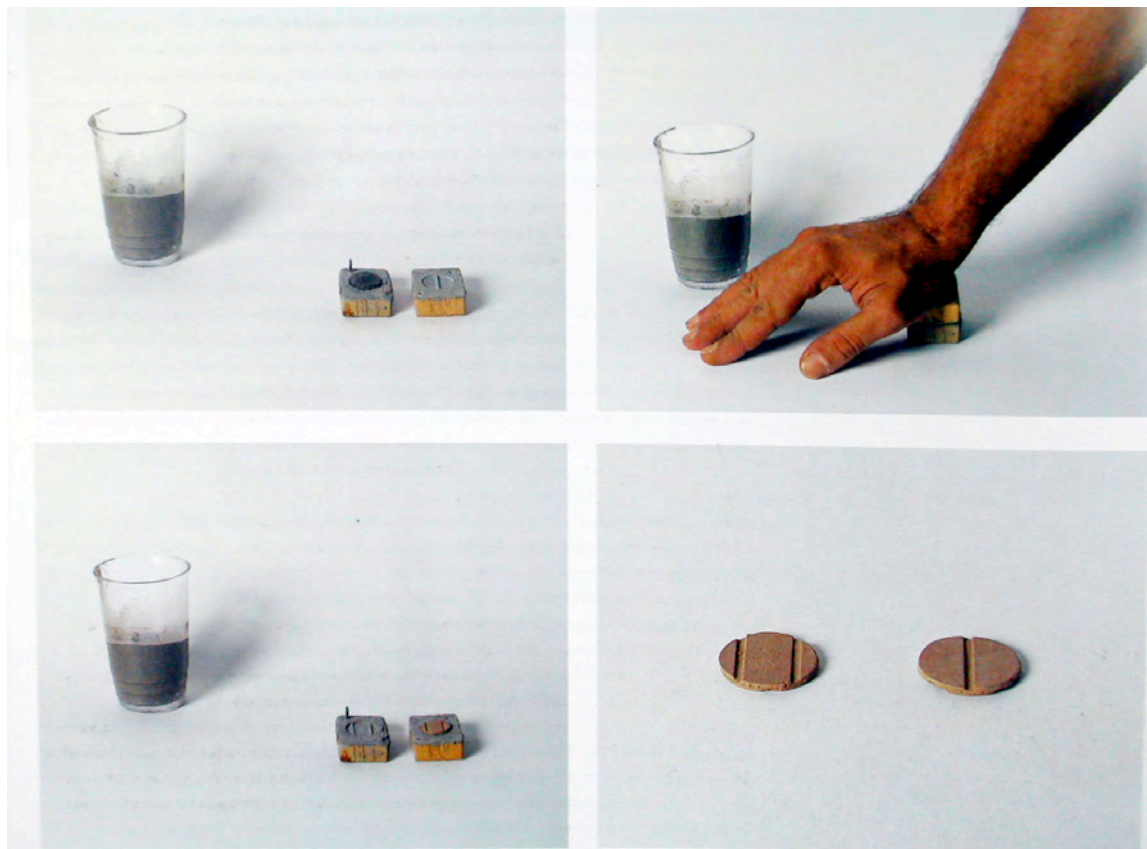


Meirelles transfiere la frase “Yankees, Go Home” a botellas de vidrio de Coca-Cola que son insertadas en sus vías de circulación propias, el mensaje es visible cuando están llenas y desaparece una vez hayan sido consumidas, en la transparencia del recipiente vacío en una metáfora de la invisibilidad de ciertas posiciones ante el consumo

Con “Cédula” utiliza el objeto más intercambiado y circulado del mundo, esto es, billetes de dinero (cruzeiros de uso regular en el estado de Brasil), para estampar la pregunta: “Quem matou Herzog?”, una pregunta que inscribía al lector directamente en el ámbito de la crítica política pues Vladimir Herzog fue un periodista torturado por la dictadura, al que una vez muerto acusaron de haberse suicidado, la gente de la calle, la gente que usa dinero, los espectadores-receptores de esta obra, tenían quedarse con un mensaje tan peligrosos en sus manos pero tampoco estaban dispuestos a romperlos de manera que la difusión de este mensaje fue mucho mayor porque los billetes cambiaban de mano a una velocidad tremenda.



En 1971 Meireles continúa con esta serie de producciones realizando la obra “Inserciones en circuitos Antropológicos” que consistía en la fabricación y la puesta en circulación de las fichitas que utilizan ciertas máquinas, en vez de monedas, para funcionar. Meireles construye un molde en el que se puede meter una material blando, que luego endurezca y así conseguir estas útiles fichitas con un nuevo valor y utilizarlas, como en los anteriores proyectos, en su ámbito normal de desarrollo e intercambio.



“Inserciones en circuitos Antropológicos” Ciro Meireles, 1971

En otro sentido pero también con una intención de “activar” ciertos mensajes, encontramos la obra de Joseph Beuys 7000 robles, realizada en Kassel, comenzó a “construirse” en 1982 en el contexto de la documenta 7.



Fotografía tomada al Stand de promoción de la oficina de coordinación del proyecto 7000 robles, documenta 7 Kassel.1982 en la que se puede ver a Joseph Beuys con el resto del equipo

La acción consistía en la plantación de estos árboles, acompañados de un bloque de piedra de basalto, la acción fue cuidadosamente organizada por un grupo bastante numeroso en el que se encontraban, paisajistas, arquitectos, transportistas, jardineros, incluso se dispuso la contratación de becarios, que hicieran seguimiento de los árboles los años siguientes, Beuys contó también con ayuda financiera de la organización de documenta del Dia Art Foundation, de los beneficios de la venta su obra a galerías teniendo incluso que hacer un anuncio publicitario de Whisky para la televisión japonesa<sup>353</sup>.

La plantación duró hasta 1986 (12 de junio), más de un año después de la muerte del artista. El resultado de la obra todavía puede disfrutarse en la ciudad alemana, esta intervención es prácticamente una acción directa que además se continúa en el tiempo, también implica una alta dosis de representación y juega con símbolos precisos pero la efectividad del

proceso destaca la importancia de un beneficio que se sitúa principalmente fuera del mundo del arte, la presencia de árboles en esta ciudad.

<sup>353</sup> “Die Arbeit des Koordinationsbüros 7000 Eichen” en el *Catálogo Joseph Beuys. documenta Arbeit*. Museum Fridericianum. Kassel: Cantz, 1993 Pág. 228

Para Beuys “la vida sólo se hace posible por el arte”<sup>354</sup>, esta afirmación no se interpreta como una minusvaloración de las posibilidades de lo real sino más bien como una visión poética de la existencia, visión que lleva a este autor a mantener un compromiso con la naturaleza y con una política e ideología ecologista.<sup>355</sup>

Esta estrecha colaboración con los objetivos ecologistas facilita una lectura de esta obra como activista, fruto de una conciencia muy determinada ante un problema y que propone una acción que, en este caso, no es de orden reivindicativo o antagónico.



El grupo de coordinación del proyecto 7000 robles, planeando



Dos carteles de promoción del proyecto durante la documenta 7 en Kassel 1982

Otro ejemplo clásico de lo que se ha entendido como arte activista, esta vez originado en el contexto estadounidense, son los trabajos colectivos del Group Material<sup>356</sup>

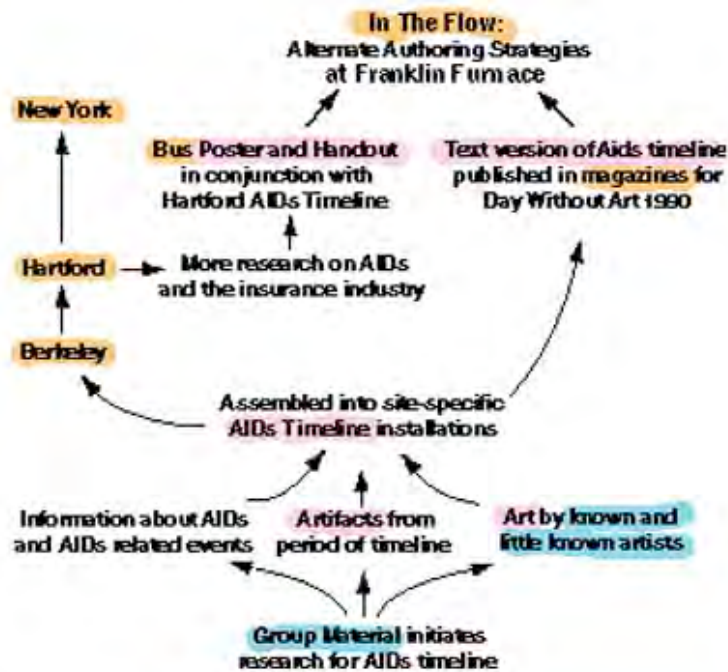
<sup>354</sup> Joseph BEUYS en una entrevista con Sharp Willoughby publicada en Artforum noviembre 1969, también puede encontrarse en LIPPARD op. cit, 2004. Pág. 185

*Sólo el arte hace posible la vida: así de radicalmente me gustaría formularlo. Yo diría que, sin el arte el hombre es inconcebible en términos psicológicos*

<sup>355</sup> Unos meses después de la documenta Joseph Beuys toma parte en el Congreso del partido de los Verdes en la ciudad alemana de Hagen.

<sup>356</sup> Group Material es un proyecto creado por artistas, formado en 1976 por 12 jóvenes en 13th Street. Nueva York y fundado “como respuesta constructiva a los modos insatisfactorios en que se había concebido, producido, distribuido y enseñado el arte en la sociedad norteamericana.



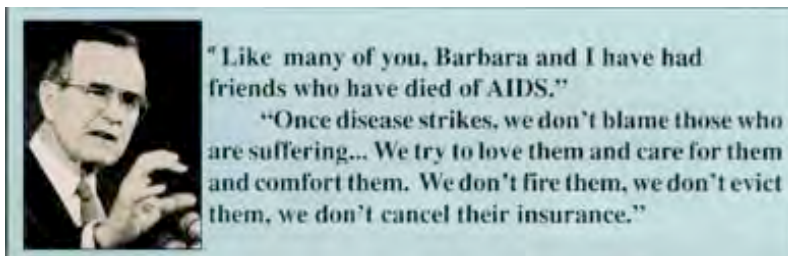


El Group Material en 1990 instaló carteles en los autobuses de Hartford (Conneticut, Estados Unidos) en los que junto a una fotografía de George Bush padre se puede leer: “Like many of you, Barbara and I have had friends who have died of AIDS., Once disease strikes, we d’ont blame those who are suffering...We try to love them and care for them and comfort them. We don’t fir them, we don’t evict them, we don’t cancel their insurance.”

*“Committed to creation, organization and promotion of an art dedicated to social communication and political change”.*

En su primer manifiesto este grupo se define como un colectivo independiente, destinado a la creación, organización y promoción de un arte que promueva la comunicación y el cambio político. Comenzaron teniendo una sede fija en la 13<sup>th</sup> Street de East Village donde presentaron hasta ocho exposiciones temáticas sobre las condiciones de la gente que vivía en el barrio, vivienda, educación, sanidad, organización de la comunidad y ocio...

En 1980 la exposición “The people’s voice, luego llamada “Arroz con



Su objetivo, según sus propias palabras en 1980:

*Queremos controlar nuestro trabajo y encauzar nuestras energías hacia lo que demandan las condiciones sociales contrapuestas al mercado artístico.*

. En los años '90 después de la exposición “Democracy” en el Dia Foundation de Nueva York, los miembros que se reconocen del grupo serán: Doug Ahsford, Julie Aula, Felix Gonzalez-Torres y Karen Ramspacher.

Para más información de este grupo: Brian WALLIS. *Democracy: A Project by Group Material*, Seattle: Bay Press, 1990 y en el “Statement” publicado por el Group Material. Moore y Millar. *ABC NoRio Dinero: The Store of a Lover Side Art Gallery*. Nueva York, 1985.

mango” invitaba a la comunidad latina a prestarles objetos que considerasen personal y particularmente valiosos para la exposición<sup>357</sup> Después de un año dejan el espacio para seguir como ocupas y realizar sus intervenciones en el metro, en autobuses<sup>358</sup>, la calle, periódicos o centros de arte contemporáneo<sup>359</sup>

Una de sus aportaciones más importantes era lo que llamaban “muro democrático” El primero de estos muros se llamó DA ZI BAOS, se trataba de un uso ilegal del espacio, pegando carteles rojos y amarillos en las vallas de un edificio el mismo grupo sigue desarrollando en diferentes emplazamientos como la entrada del Museum of Fine Arts de Boston en 1993. Este ha sido un recurso utilizado ya no por grupos de reivindicación sino como monumentos de recuerdo como ocurre en la plaza china de Tiananmen o recientemente en los recuerdos de las víctimas del atentado a los trenes de Atocha en Madrid.

Estos casos aquí citados sólo pueden considerarse como ejemplos de las prácticas que se han englobado en el concepto de arte activista, no hemos querido aquí hacer en ningún caso un catálogo o una tipificación, en las diferentes posturas y condiciones de estas tres obras de arte se refleja la heterogeneidad del término.

El interés de este acercamiento al arte activista reside fundamentalmente en poder reflejar ciertas semejanzas y sobretodo algunas transformaciones. Entre las semejanzas que se desprenden de la comparación de estas experiencias con la producción aquí llamada desobediente destacaremos:

Se sigue inmiscuyendo, insertando, boicoteando, usando las técnicas y las posibilidades creativas de la imagen una disolución, que funciona fuera y dentro de los circuitos artísticos

Se mantiene la necesidad de una acción efectiva en el mundo de nuestras vidas, experiencia en el presente contando con un futuro, construyendo una posibilidad de futuro y comprometiéndose con él como la acción de los 7000 robles

---

<sup>357</sup> Según la propia petición que hizo el grupo a sus vecinos se trataba de recopilar “cosas que no suelen encontrarse en una galería de arte, cosas que uno encuentre personalmente bellas, objetos que tengan un sentido particular para tí, tu familia o tus amigos”

<sup>358</sup> Esponsorados por Real Art Ways y el Nacional Endowment for the arts and the Lannan Foundation entr septiembre-diciembre 1990 colocan un cartel en la parte de atrás de los autobuses de Hartford, Conneticut en el que junto a una fotografía de George Bush padre se puede leer: “Like many of you, Barbara and I have had friends who have died of AIDS., Once disease strikes, we d’ont blame those who are suffering... We try to love them and care for them and comfort them. We don’t fir them, we don’t evict them, we don’t cancel their insurance.”

<sup>359</sup> Entre sus exposiciones como grupo más destacadas está la realizada en el Whitney Museum en 1985, una muestra calificada de “ post-pop” que comprendía más de 80 objetos, obras de arte de artistas como Leon Golub mezcladas con anuncios y productos de consumo, estética de supermercado con música que combinaba el rock con country y western. En 1991, otra vez en el Whitney, celebraron otra exposición dedicada al problema del S.I.D.A con le nombre “ Aids Timeline”

Se mantiene la estrategia de acciones efímeras, lo que Hakim Bey denominó Zonas de Acción Temporal, que ya se traslucen en las fórmulas de Group Material.

Podemos señalar sin embargo algunas transformaciones profundas que se dan en las prácticas desobedientes en su adecuación a un nuevo panorama en el activismo. Entre las más representativas trataremos en este estudio de las siguientes:

#### Indisciplina:

En un sistema como el descrito en los primeros puntos de este estudio, en los que el poder no se presenta localizado y centrado, capaz de hacer poco visibles e incluso esconder sus propios dispositivos, la acción desobediente se hace más efectiva cuando actúa en esa propia lógica del poder y utiliza las herramientas que le son propias, tácticas de guerrilla, acontecimientos y acciones puntuales, estructuras deslocalizadas y fluidas... Las formas de indisciplina, las revueltas sustituyen el horizonte revolucionario, sin perder el horizonte utopista.

En las prácticas la discusión se centra principalmente en lo conveniente de la acción directa o de la acción indirecta<sup>360</sup>, de la representación propositiva o de la representación paródica y subversiva.

#### Conectividad:

Una de las dimensiones más revolucionarias de la red consiste en que la propia herramienta supone una estrategia. El desarrollo de los media ha sido fundamental en el cambio de fórmulas de oposición, tanto la intensificación de los desplazamientos como el rápido fluir de la información ha generado unas posibilidades que la acción desobediente también puede aprovechar.

#### Colectividad:

No se trata de movimientos ni estilos dictados por un teórico, la producción desobediente se organiza así misma y se autogestiona en grupos difusos y cambiantes, La fuerza del colectivo se hace necesaria en un sistema de individualidades para expandir el sentido del arte actual.

---

<sup>360</sup> Esta dicotomía ha sido esbozada por casi todos los creadores indisciplinados, especialmente claro es el análisis subjetivo propuesto por la CAE:

*La estrategia indirecta, la de la manipulación de los medios a través de un espectáculo de desobediencia destinado a conseguir la aprobación y el respaldo de la opinión pública es una propuesta destinada al fracaso. La década de los sesenta terminó ya, y no hay una sola agencia corporativa o gubernamental que no esté en condiciones de librar la batalla de los medios.*

### Antagonismo e imaginación

Las prácticas desobedientes no surgen de la genialidad de un individuo sino que se generan en las problemáticas reales en los alrededores de los movimientos antagónicos, el artista no pone su impronta su sello y soluciona el problema de la representación sino que con sus valiosas herramientas de análisis y creación colabora en que se escuchen otras voces.

### 5.2.3. Indisciplina

*La guerrilla de la comunicación no funciona como estrategia, sino sólo como táctica. No puede tener lugar en un espacio «estratégico» fijo (por ejemplo, en los locales, periódicos, radios, etc., «propios»). Esto explica también por qué, por ejemplo, las radios libres o los periódicos alternativos son tan poco apropiados para acciones de guerrilla de comunicación. No obstante, sí que pueden ser la base para actividades semejantes, en tanto que sus colaboradores abandonen los lugares estratégicos y actúen siguiendo roles o identidades distintas<sup>361</sup>.*

Estas formas de indisciplina se realizan ante o contra diferentes órdenes establecidos, el sistema económico, el orden cultural, el circuito artístico y muy especialmente ante varias problemáticas relativamente nuevas como son la propiedad privada de las ideas, la cuestión de la participación democrática y el reclamo de libertad de movimiento y circulación sin aranceles tanto de productos como de información y personas.

Se trata de una forma de producción que no respeta las herramientas e institución que encarnan estos modelos hegemónicos del sistema, pero su desobediencia al orden no se vuelve una oposición caótica sino que propone formas efectivas y creativas.

La indisciplina puede darse de una forma individual y fundamentarse en una convicción personal, pero ineludiblemente afecta a lo común. Si nuestra sociedad se apoya en un sistema de leyes, si queremos mantener ciertos órdenes acordados de una o de otra manera por la comunidad, la desobediencia de estas normas se presenta como una agresión hacia ese espacio público y por tanto es una cuestión compartida.

Por eso es característico de las producciones indisciplinadas una base colectiva o por lo menos un arraigo a una idea o programa confeccionado por varias personas y así partiendo de otra configuración compartida o común se legitima este enfrentamiento a lo público.

---

<sup>361</sup> A.F.R.I.K.A., Sonja BRÜNZELS y Luther BLISSET. *Manual de Guerrilla de la Comunicación*. Ed. Virus, 2000.

En este “Manual” se dan ejemplos de prácticas realizadas con el objetivo de *subvertir la normalidad de las situaciones cotidianas en las que se expresa y se reproduce la lógica del dominio y la sumisión, creando situaciones abiertas que puedan dar lugar a interpretaciones disidentes de la realidad. Renovar la práctica política de izquierdas con una buena dosis de guasa.*

*Jugar «tácticamente», en el terreno del «adversario», apropiándose de los símbolos dominantes, alterándolos y tergiversándolos a conveniencia para devolverlos de nuevo al proceso comunicativo.*



El artista Nelo Vilar utiliza el término “arte paralelo”<sup>362</sup> para hablar de una forma de producción empleada por artistas y agrupaciones de artistas llamados “alternativos” desde finales de los años 70, y encuentra razones para realizar su análisis a partir de los estudios sobre lo que se ha venido definiendo como Nuevos Movimientos Sociales

Destaca tanto en el arte paralelo como en los movimientos sociales la necesaria invención de nuevas tácticas y estructuras no centralizadas y no jerárquicas<sup>363</sup>, la ambigüedad de su actividad, entre lo cultural y lo político<sup>364</sup> y un entendimiento de éste último en una esfera desinstitucionalizada y desprofesionalizada<sup>365</sup>, cuyos hacedores se mantienen al margen de la figura del artista profesional y en el mejor de los casos realizan trabajos de tipo cultural o social<sup>366</sup>.

También son representativas de ambas formas de hacer, un tipo de estrategias que pretenden actuar a escala global, fomentando redes comunicativas, desde un compromiso local, cercano al “site specific” y personal, a través de la configuración de la identidad y

---

<sup>362</sup> Nelo VILAR. “Marginales y cryptoartistas: Arte paralelo y arte de acción... en los años ‘90”. A. SÁNCHEZ, José. A. GÓMEZ (Coord.) op. cit, 2003. Pág. 113-139.

<sup>363</sup> Ibíd. Pág. 126

Vilar realiza un estudio comparado del arte paralelo y los movimientos sociales repasando los ocho puntos con los que Jorge RIECHMANN caracteriza a dichos movimientos en el libro: *Introducción a los Nuevos Movimientos Sociales*. Barcelona: Paidós, 1994.

Punto 1: Orientación emancipatoria ( con ramificaciones de supervivencia) con una ideología abierta, plural, que aproximadamente podríamos calificar de “ nueva izquierda”, que lleva a desafiar muchos de los objetivos que gozan de consenso en las sociedades occidentales, a adoptar nuevas tácticas políticas y a utilizar una nueva estructura de organización como extensión de sus ideales de reforma social. Se correspondería con aquella “tercera fase” de la “vanguardia” de la que hablaba Richard Martel (Martel, R Editorial. Inter 39, primavera 1988.)

Punto 6: Estructura organizativa descentralizada y anti jerárquica, en forma de red con un nivel bajo de institucionalización y profesionalización. Este cambio estructural en el sistema del arte encuentra su referente “teórico –poético” en Robert Fillou y su propuesta de “Eternal Network”, La Red de la fiesta permanente.

<sup>364</sup> Ibíd. Págs. 126-127

Punto 2: Tipológicamente los NMS se encuentran entre los movimientos con orientación de poder y los movimientos con orientación cultural(...) el objetivo es desarrollar formas de contra-poder “de base” para transformar profundamente la vida social.(...)

<sup>365</sup> Ibíd. Pág 127

Punto 3: Una orientación antimodernista, encaminada más bien hacia una descentralización y una “recomunalización “de la vida y una desinstitucionalización de la vida político-social-cultural. En el campo del arte se recuperaría para una dinámica artística parcelas de legitimidad arrebatadas por la triada institucional galería-crítica-museo; una desprofesionalización de la práctica artística; un modelo alternativo de producción, distribución y recepción del arte; y un proceso de desdiferenciación funcional en el que, en particular, la autonomizada esfera económica sería parcialmente reabsorbida por otras esferas sociales ( dígame arte-vida, arte del comportamiento, concepto ampliado de arte, dimensión antropológica...)

<sup>366</sup> Este punto enlaza con el epígrafe 5.3 Producción en precario

Ibíd. Pág. 127.

Punto 4: Composición social heterogénea, en la que predomina nítidamente un grupo social: los profesionales de los servicios sociales y culturales, trabajadores pertenecientes a las “nuevas capas medias”. Se mantiene la dialéctica con la profesionalidad del artista por esto a menudo es un pluriempleado

la tendencia a fusionar el arte y la vida<sup>367</sup>; y que adoptan métodos de acción cercanos al performance como la desobediencia civil o la acción directa.<sup>368</sup>

Un ejemplo de esta indisciplina es la acción de Nelo Vilar. Que consistió en declararse insumiso como obra de arte, consiguiendo con ello una puesta en escena (y una nueva escena) de una problemática que no se quería poner en cuestión de manera diferente a cómo se configuraba la discusión sobre la obligatoriedad del servicio militar en España. Sus declaraciones ante los juzgados de Castellón en 1994 son una muestra de varias indisciplinas al mismo tiempo, un ejemplo de desobediencia multifacética.

---

<sup>367</sup> Ibíd. Págs. 127-128

Punto 5: Objetivos y estrategias de acción muy diferenciadas “Pensar globalmente, actuar localmente”. Tendencia al site specific, a la diferenciación de las regiones pero también al nomadismo, al intercambio.

Punto 7: Politización de la vida cotidiana y del ámbito privado. En la esfera del arte nos dirigiríamos a una desmaterialización del objeto artístico a favor de una mayor penetración en la vida, hacia una integración de una en otra según formas que se habrían de crear, no heredadas. Acrecentada reflexividad de los procesos de formación de identidad.

<sup>368</sup> Ibíd. Pág. 128.

Punto 8: Métodos de acción colectiva no convencionales, como la desobediencia civil, la resistencia pasiva, la acción directa con fuertes elementos expresivos... No es casual que a menudo algunos colectivos sociales incluyan la performance entre sus prácticas de protesta.

a) Indisciplina ante el sistema del arte

La ruptura de las reglas del sistema artístico es un síntoma de Vanguardia, la indisciplina ante el sistema del arte que a veces ejercen cierto tipo de prácticas independientes, mantiene una de las características primordiales de los movimientos modernos porque su toma de postura implica que de alguna manera siguen manteniendo un proyecto utópico.

Esta proyección de esperanza, contrasta con un panorama de grandísimo escepticismo que suele llevar a la inacción, las prácticas que se rebelan contra el sistema del arte lo hacen porque todavía conservan algo en lo que creer, aunque sea efímeramente, esta claro que ninguno de los movimientos y procesos difusos con los que estamos tratando tienen un gran plan alternativo al consolidado (aunque siempre cambiante) sistema del arte, pero sin duda sus objeciones toman partido por algo “otro”.

Un buen ejemplo de este tipo de indisciplina lo encontramos otra vez en el ya citado Nelo Vilar con su decisión a partir de 1997, de no seguir añadiendo datos a su currículum vitae, ni realizar dossiers de sus trabajos, así como tampoco guarda documentación de sus acciones:

*Por mi parte, dejé hace años de documentar mis acciones en fotografía y vídeo (la del vídeo es otra cuestión en la que no me voy a detener ahora). Incluso en algunos trabajos he explicitado mi opción por la oralidad y/o el comentario crítico. El documentalismo omnipresente en el arte de acción tendría, a mi parecer, mucho más que ver con la cuestión curricular, burocrática e institucional del arte (becas, proyectos subvencionados...), que conduce a la formalización y re-materialización del trabajo desmaterializado, que con el vigor utópico y la fusión de arte y vida que, idealmente, pretende nuestro ámbito —decantándome así por la posición que adoptara Jaime Vallaure<sup>369</sup>, que incluía además el cuestionamiento de todo tipo de “documento certificado” de uso curricular.*

La indisciplina contra el sistema del arte, fue también la que llevó a Isidoro Valcárcel Medina a rechazar varias muestras organizadas por importantes Instituciones artísticas, como cuando fue invitado por Telefónica a una exposición en un espacio dedicado al arte tecnológico y tuvieron que rechazar su propuesta según él porque sólo costaba una peseta (bueno, esto aparte de los gastos de seguridad, limpieza, alumbrado, etc), también es bien conocida la polémica de este artista con el Museo reina Sofía, cuando para su exposición individual pidió a sus gestores algunos datos sobre los costes de las exposiciones que habían realizado en esa misma temporada<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> Se refiere a que se posiciona en la discusión conceptual que protagonizaron Jaime Vallaure y Joan Casellas en 1995, ambos publicaron sus opiniones en la revista Arte Contexto e Ideas nº 4 con el título “No hay performance sin documento certificado” y en Fuera de banda nº3.

<sup>370</sup> Toda la documentación de las cartas que se intercambiaron Isidoro Valcarcel Medina y las entonces gestoras del Museo se pueden encontrar en A.A.V.V. *Desacuerdos 3.*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona 2006

Otra acción singular fue la realizada por el grupo estadounidense @Tmark, cuando, siendo ellos jurado de Ars Electronica en 1998, decidieron dar el premio de la muestra de arte, a un mural popular pintado en un pueblo mejicano antes que a los avanzados proyectos tecnológicos que se presentaron

De otro modo ,podemos encontrar también una cierta indisciplina ante el sistema del arte en lo que inspira al mismo Richard Serra a presentar una caricatura de Bush en la Bienal del Whitney en 2005, en vez de una de sus conocidas esculturas minimal , el poster con la silueta de un encapuchado atado de pies y manos, célebre icono que todos reconocemos tras las imágenes recibidas desde la prisión de Abu Grahim y por si esto no fuera poco las palabras “Stop Bush” , implica un uso inesperado de ese espacio donde se esperaba que el artista presentara su trabajo.

Estas prácticas van más allá de la aplicación de una determinada técnica, se trata de tácticas que funcionan en un momento y en un contexto singular, no pueden ser trasladadas en bloque a otra parte y originar el mismo resultado.



Imagen de los habitantes de Popotla en su muro.

En 1998,@Tmark fueron invitados por el prestigioso festival de nuevas artes Ars Electronica a formar parte del jurado de uno de sus premios. Cuando conocieron que el jurado en la categoría de animación por ordenador iba premiar a la compañía que había creado los efectos especiales de "Titanic", entraron en cólera. La película de James Cameron había sido filmada en un pequeño pueblo pesquero de México, Popotla. Un gigantesco muro construido por la productora del film había cerrado el acceso a la playa a los habitantes, y las filtraciones de agua procedentes del inmenso tanque en el que se simulaba el naufragio contaminaron los bancos de pesca.

## b) Indisciplina ante el orden de circulación urbano

*“Siempre supimos que un día todo esto sería solamente escombros, y este sentimiento de impermanencia nos dio una fuerza inmensa: la imposibilidad de fracasar, la fuerza de poder movernos de esta Zona Autónoma Temporal a otra parte”<sup>371</sup>*

Reclaim the Street, es una táctica que se ha dado en muchos lugares del mundo, se inició en 1996 con la toma de la autopista M41 en Londres y cobró fama a nivel global a partir de las protestas de 1999 ante las Cumbre del G7 en Seattle.

Se trata de una Fiesta en espacios comunes, una apropiación temporal de espíritu carnavalesco. La creatividad es el arma más eficaz en este tipo de propuestas y artistas como el austriaco Oliver Ressler<sup>372</sup> o Marcelo Expósito<sup>373</sup> ha producido varios video a partir de estos eventos e instalaciones, que amplían así su cobertura, reinscritos en los canales artísticos( de los que siempre saben entrar y salir).



Fotogramas del video de Oliver Ressler y Dario Azzellini “Disobbedienti” acabado en 2002 y con una duración de 54 min.

La naturaleza de su trabajo no es sencilla de explicar, Ressler considera difícil la posibilidad de documentar la realidad y considera que *“los vídeos son más una tentativa de representar ciertos grupos y praxis políticas – de manera parcial, con un punto de vista claro y haciendo un cálculo político y estratégico.”*

Es uno de sus vídeos, trata de las formas represivas que utilizó la policía austriaca sobre los manifestantes contra el Foro Económico Mundial en Salzburgo y otras manifestaciones posteriores en Alemania, el título recoge una de las increpaciones de la

<sup>371</sup> John JORDAN, "The art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets", en George McKay (ed.), *DiY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*, Verso, Londres, 1998, págs. 129-151; la cita es en pág. 139. [Castellano: "El arte de la necesidad. La imaginación subversiva del movimiento contra las carreteras y Reclaim the Streets", en BLANCO, etc (Coord.). op cit, 2001

<sup>372</sup> El sitio web de Oliver Ressler es: <http://www.ressler.at/>

<sup>373</sup> Este autor ha realizado muchas intervenciones tanto en ensayos como videos, charlas y conferencias respecto a este asunto, resaltamos aquí el vídeo “ Entre sueños : Primero de Mayo”.

propia propuesta: “This is what democracy looks like!”. La obra de Ressler muestra este conflicto estético-político entre lo que el también austriaco Gerald Raunig denomina “contrainformación de una multitud no representable y la autorrepresentación bruta de actitud enfática”

En otro presenta una praxis colectiva de la resistencia civil, de la desobediencia, adoptando un punto de vista conscientemente y premeditadamente partidista a favor de los protagonistas, Disobbedienti,<sup>374</sup> realizado en colaboración con Darío Azzellini, nos acerca por medio de entrevistas y por medio de documentos tomados en el momento, las acciones de los Tute Bianche, Disobbedienti o Invisibili (que son los nombres que ha ido utilizando este movimiento). Sus acciones utilizan el lenguaje de los medias, estrategias espectaculares con lema muy claro y entendible: la resistencia, una resistencia ostentosa, de monos blancos, la toma de un centro de forma carnavalesca a través de la música o el uso protector a modo de escudo, de los medios de comunicación, se trata de mantener por una parte una posición radical y destacada en el contexto pero también aprovecharse de la invisibilidad de la multitud en una manifestación, intentar estar dentro y fuera al mismo tiempo revelando las diferencias pero sin tomar una posición fraccionada sino justamente revirtiendo las posibilidades que ofrezcan la visibilidad y la invisibilidad según el caso



Imágenes de promoción y difusión de las acciones de peatón-bonzo en Sevilla

*“Peatón Bonzo no es una campaña de concienciación, ni un gesto provocador, ni siquiera una intervención ciudadana, ni mucho menos una mera creación artística. Peatón Bonzo es eso, lo contrario de eso y aún mucho más que eso”*

<sup>374</sup> En el vídeo se muestran algunas acciones exitosas del colectivos como fueron, en enero de 2001, el desmontaje del centro de internamiento para inmigrantes en Bolonia, el Foro Social en Florencia, El Foro de Génova, la toma de un centro comercial etc.

El colectivo “difuso” Peatón Bonzo<sup>375</sup> nos propone tirarnos encima de los coches, con estas acciones está buscando hacer patente el peligro de la invasión del coche en las ciudades, la contaminación, el ruido, la ocupación del espacio público y de la necesidad de petróleo. Para ello inventan toda una gama de estrategias, alegres formulaciones que incluyen a Súper Bonzo, Voluntario contra el Cochepapote, Peatón Precavido, el Hombre Cebra, Mamá soltera y sin hijos, Babybonzo, Bonzo Especialista etc.

*Las acciones se realizan normalmente en un contexto concreto, unas jornadas reivindicativas, un encuentro de arte en la calle, pero pueden también realizarse en la simple unión de varias personas. “Peatón Bonzo puede y debe practicarse en cualquier momento, es apto para cualquier edad, no requiere de preparación previa, ni necesita de ningún elemento más que el propio cuerpo y el arte y la poca vergüenza que quiera echársele”.*

Tampoco requiere un dispositivo de ficción especialmente construido ni ningún tipo de disfraz (aunque en ocasiones han sido utilizados), sus promotores recomiendan que “no sea una actitud puntual y concreta, sino que se incorpore a la cotidianidad de forma difusa y extensa.”

---

<sup>375</sup> Este proyecto ha encontrado una forma de visibilidad desde su origen en Sevilla a todo el territorio español, a través de su participación y diferentes eventos callejeros (como por ejemplo “Barrios Creando Barrios” Terceras Jornadas de Arte Público. Acción Directa y lucha social. Madrid 9-11 mayo de 2003) y a través de su formato *documento* una película, realizada por el colectivo audiovisual, Zemos98<sup>375</sup>, accesible a cualquiera a través de internet



c) Indisciplina ante el orden empresarial



Imagen corporativa en la que aparecen algunos de los miembros de Rtamrk

El colectivo RTmark, citado anteriormente a propósito de otro tipo de indisciplina, lleva desde 1991 promocionando acciones de sabotaje frente al sistema empresarial, realizando lo que se podría denominar un “activismo anticorporativo” muy eficaz, que consiste esencialmente en intermediar los fondos entre ciertos “donantes”, (personas dispuestas a financiar el proyecto) y ciertos “trabajadores”, que son personas estratégicamente situadas para ejecutar la acción y que, en la mayoría de los casos, son también los “inventores” de la acción.

Organización por la Liberación de Barbie”, fue en 1993, el primer gran éxito mediático del grupo. La OLB utilizó una donación de 8000 dólares realizada por un grupo de veteranos de guerra, para comprar cientos de Barbies y Madel Mans, diseñados para emitir palabras e

intercambiaron sus chips de voz para luego devolverlos a las tiendas.

Esta acción quedó documentada por multitud de documentos de sus efectos “reales”, en los medios de comunicación que recogieron la noticia, en las reacciones en la empresa y en los consumidores. A partir de entonces Rtmark ha centrado sus actuaciones en la Red, en la que se difunde la idea y se invita a la participación <sup>376</sup>

---

<sup>376</sup>La dirección de @tmark es: [www.rtmark.com](http://www.rtmark.com), algunas de sus acciones también se pueden encontrar en el sitio de The Yes men. [www.theyesmen.org](http://www.theyesmen.org).

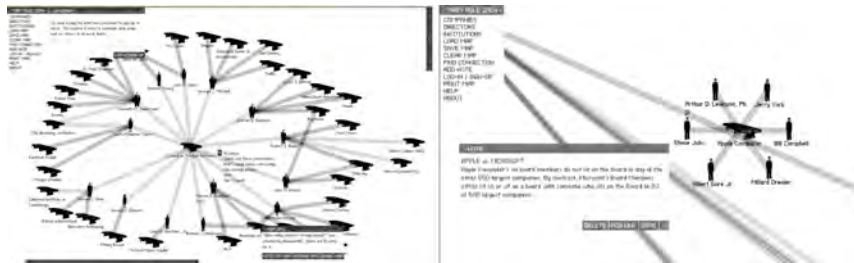
Entre otras actuaciones ( han realizado más de 20 grandes sabotajes) destacaría las siguientes:

El día "estoy enfermo" que se celebra el 1 de mayo en los Estados Unidos y el 2 de Mayo en el resto de los países. Se trata de una acción colectiva que pueden hacer todos los trabajadores que consiste en telefonar a su lugar de trabajo para comunicar que están enfermos y no podrán presentarse, que “desgraciadamente, ese día no podrán cumplir con sus obligaciones porque están enfermos” En todo el mundo, el primero de mayo es festivo para conmemorar la muerte de diez obreros

En 1999, una compañía de venta de juguetes por Internet, eToys, demandó al grupo artístico austriaco eToy porque consideraba que la confusión entre ambos nombres de dominio perjudicaba a su negocio; muchos padres se dirigían a esta dirección buscando juguetes, y lo que encontraban era "arte violento y pornográfico". Por supuesto, la compañía no mencionaba que eToy llegaron a Internet dos años antes que ellos, ni que la demanda era resultado de la frustración que les producía que el grupo de artistas suizos rechazase sus ofertas para comprarles el dominio. Así se originó lo que fue llamado "la guerra de los juguetes". En El 29 de Noviembre de 1999, un juez decretó que eToy no podían seguir usando su nombre. La comunidad artística de la Red, centralizada a través de la maquinaria de @tmark y de la web Toywar, emprendió una campaña para salvar a eToy, organizando "sentadas virtuales" que bloquearon los servidores de la multinacional. El 25 de enero de este año, eToy retiró su demanda, consciente de que no la ganarían. Perdieron cientos de millones en costes judiciales, y sus acciones se desplomaron en la bolsa.



de



Theyrule.org<sup>377</sup> es un proyecto de Josh On. Con la colaboración Futurefarmers<sup>378</sup> Amy Balkin<sup>379</sup>, el Media Temple y Riksutstillinger/Detox.

Se trata de un sitio en la red donde encontramos una serie de gráficos, de tramas y mapas que elaboran un análisis de las relaciones entre empresas y clases dominantes, así como de las universidades y sus intereses privados, descubriendo así relaciones íntimas entre empresas que comparten órganos directivos( como Coca Cola y Pepsi) o las relaciones entre farmacéuticas y crimen organizado.... También permite aportar información a cualquiera que quiera hacerlo, cambiar y modificar datos en un intento de continua adaptación al medio, en cada uno de los cuadros aparecen no sólo los nombres de las personas que integran las tramas sino también vínculos a cualquier información que sobre ellas se pueda encontrar en la red ( estudios, viajes, vidas privadas...)y que sirven también para aportar pruebas a la investigación

Otra acción encuadrada en esta concepción indisciplinaria es la llevada a cabo en 1991 por el colectivo Preiswert y firmada como “Tendero luminoso, el brazo armado de las pymes” se trataba de una intervención en las vallas publicitarias que hacían propaganda al Corte Inglés, y en las que se animaba a ir al citado establecimiento a robar en una acción que se hizo efectiva y llamó “Llegó la hora del saqueo”

Algún tiempo después de Preiswert, ha aparecido en Madrid y Barcelona el Yomango que organiza talleres y promueve métodos para robar hacer saltar las alarmas de los establecimientos.



Cartel de promoción de la acción “Llegó la hora del saqueo”  
Preiswert Arbeitskollegen Madrid 1995



Perspectiva de una reunión de un taller Yomango.

que se

proyecto evitando

<sup>377</sup> <http://www.theyrule.net>  
<sup>378</sup> <http://www.futurefarmers.com>  
<sup>379</sup> [thisisthepublicdomain.org](http://thisisthepublicdomain.org)

#### d) Indisciplina contra el orden de propiedad intelectual

*Me acuso de creer que los lenguajes que habitamos y somos conforman un patrimonio público -de imágenes, palabras y todo tipo de signos-; de creer que cada "obra" es fruto, y provisional, de un proceso que no podemos dejar de considerar colectivo, en tanto que se trata de lecturas, de diferentes actualizaciones de un código común.*<sup>380</sup>

---

<sup>380</sup> Declaración de Rogelio López Cuenca. En un monográfico de la revista Exit Express titulado: "Derechos de autor: el negocio de la cultura".

*Me acuso de tener conciencia de formar parte de un diálogo permanente con una inmensa herencia cultural precedente; de creer que toda obra de arte deriva de otras previas que forma con ellas un tejido, una red, así como con sus contemporáneas y con aquellas otras por venir.*

*Me acuso de creer que los lenguajes que habitamos y somos conforman un patrimonio público -de imágenes, palabras y todo tipo de signos-; de creer que cada "obra" es fruto, y provisional, de un proceso que no podemos dejar de considerar colectivo, en tanto que se trata de lecturas, de diferentes actualizaciones de un código común.*

*Me acuso de creer que la base de lo que llamamos creación artística no es sino la desviación del uso de la norma lingüística, y que desde la tradición oral a la contaminación latina o a Pound, al collage y al montage, al Pop Art, al ready made... la parodia, la manipulación, las recontextualizaciones, la cita, la ironía, el intertexto son los recursos en los que se basa esa "creación". Y esto es así no sólo en esos casos y en el de quienes se reconocen en esa tradición, sino en todos, incluidos los de aquellos que defienden la ficción contraria a fin de preservar el estatuto que el senado y el pueblo (¡y el mercado!) confieren a la figura del genio individual y a su obra.*

*Me acuso de indignarme ante las campañas de propaganda que recurren al tan popular mito del artista bohemio y sus penalidades como coartada para restringir el acceso a las producciones culturales en un momento en que la tecnología permite su libre circulación e intercambio. Y me acuso de ver esta ofensiva como parte del proceso general de privatizaciones que exige el sistema de explotación capitalista globalizado: liquidación de todo tipo de bienes y servicios públicos, incluido -¡cómo no!- el conocimiento, reducido a mercancía, en beneficio de los propietarios y los intermediarios y a costa del empobrecimiento general.*

*Me acuso de creer que los grandes propietarios utilizan a los chicos como coartada para conservar sus privilegios; de creer que la inmensa mayoría de los artistas no obtiene beneficios del copyright -o que éstos son irrisorios- y que lo que aquí está en juego son las grandes ganancias generadas por la industria del ocio -el cine y la música comerciales: best sellers, hits, blockbusters, taquillazos... que de lo que en realidad se está hablando es del control por parte de las corporaciones del mercado de las comunicaciones. Un lienzo más del muro, de la verja, las vallas, las barreras de leyes que levantan por todas partes para mantener la chusma a raya y separar a los ricos de los pobres, a los solventes de los indeseables, y extender el campo de la exclusión.*

*Me acuso de ver que detrás de las presiones que los gestores de la propiedad intelectual ejercen sobre la opinión pública y los gobiernos para reforzar el control sobre la cultura "dentro del actual modelo social y económico", hay un reconocimiento implícito de lo imperecedero de dicho modelo y orden. Y me acuso también de distinguir entre una red wi-fi y desalambrar: que allí donde ellos ven sólo máquinas de hacer dinero, otros vemos ocasión para la lucha y el juego, es decir, para la vida.*

*Me acuso de ver en la criminalización y persecución de la circulación y la copia, síntomas de que estamos en un momento de transición de la cultura de masas en el que el posible el desarrollo de nuevas formas de cultura popular: colectiva, polifónica, multiforme, poliédrica, desjerarquizada, reticular, excéntrica, horizontal, rizomática, procesual y en constante reescritura, (auto) cuestionamiento y transformación.*

*Me reconozco interesado en y partidario de la experimentación de cierto tipo de prácticas artísticas que podríamos llamar comunistas, con perdón, o, si se quiere, comunales o comunitaristas, o sociales, o públicas, en el sentido de distinguirse por su vocación, entre otras cosas, por hacer sociedad -esto es, el territorio del debate, del diálogo, el disenso, del conflicto también; trabajos que no son sino una relectura de citas, visuales y verbales, extraídas de textos preexistentes y que, a su vez, pasan a formar parte de narraciones más amplias, que las incluyen y que las desbordan. Y me acuso de ver en estos desbordamientos, ejemplos de otros modos de hacer, relacionados con otras maneras de hacer polis, en el sentido de desarrollar un tipo radical de democracia.*

*Me acuso finalmente de soñar, de imaginar modos de resistencia en compañía de otros; también de no ignorar que todo esto suena a wishful thinking, de que digo nombres más que gastados, de repetir palabras empapadas por la saliva de otros, de saber que el motor de este deseo no es sino el deseo mismo, curtido en mil fracasos, traiciones, engaños... Me acuso de saber que este amor no es el primero y sin embargo y pese a todo amarlo.*

No es de extrañar que autores como Rogelio López Cuenca se posicionen frente a las nuevas lógicas de derechos de imagen y derechos de autor, como él mismo explica, sus obras son contestaciones y citas a tantas otras aportaciones anteriores y supongo que posteriores también.

Desde los años 90, existen muchos casos de intervenciones artísticas que pretendían poner en cuestión aparentes consensos ante la concepción de la propiedad intelectual, esto es de la comercialización de las ideas.



Imagen de prensa de l proyecto *Copilandia*, desarrollado por Federico Guzmán en un barco anclado en Sevilla en 2002 en el que se invitaba y ofrecía a los asistentes copiar y cambiar información libremente.

Según la Societé Anonyme, un colectivo que toma como uno de sus centros de reflexión el asunto de la propiedad de las ideas, la propiedad intelectual y el derecho de autor, como tales, se van a convertir en el caballo de batalla principal de las relaciones de producción. Este grupo así como tantos otros ejercen sus propuestas desde la Red y el Software libre, terrenos que consideran los más adecuados hoy en día para “la generación de los dispositivos y agenciamientos que permitan la libre circulación y el acceso universal a la información, modificando definitivamente al respecto la relación entre productores y utilizadores”<sup>381</sup>.

Destacan las intervenciones en la Red, ya que es la existencia de este medio la que abre la posibilidad de alguna capacidad de contestación y también porque su desarrollo ha desestabilizado ciertas concepciones heredadas acerca de la comunicación y el intercambio de ideas. Se trata de intervenciones como la clonación en 1997 de la web oficial de Documenta X por Vuk Cosic<sup>382</sup>, la

<sup>381</sup> La Societé Anonyme “Redefinición de las prácticas artísticas” punto nº25 Este Manifiesto se puede encontrar en la Red en español en :<http://www.aleph-arts.org/lsa/lsa47/>

<sup>382</sup> No puedo dejar pasar la oportunidad sin señalar que este autor es según el artista Alexei Shulgin el que difundió el término Net arte. En diciembre de 1995 el artista esloveno, Vuk Cosic recibió un mensaje, enviado por un mailer anónimo, debido a una incompatibilidad de software, el texto era un abracadabra en ASCII prácticamente ilegible y el único fragmento que tenía algún sentido se veía algo así como:[...] J8~g#\;Net. Art{-^s1 [...]Vuk quedó muy impresionado: la red misma le había proporcionado un nombre para la actividad en la que estaba involucrado! E inmediatamente comenzó a usar este término

falsa página del Presidente de los Estados Unidos George.W. Bush, en 1999<sup>383</sup> o la apropiación legal y legítima del dominio de GATT (Tratado comercial internacional, de facto la organización que precedió y dio lugar a La OMC, Organización Mundial del Comercio)<sup>384</sup> ambas organizadas por los citados Rtmk, y reivindicados por los Yesmen

El colectivo 0100101110101101.ORG desafía a conocidos actores de la cultura en la red, copiando y duplicando sus páginas de Internet (Web sites) en un proceso denominado “espejización” o “mirrorización”, en el que los contenidos no varían, la información no es manipulada literalmente pero es modificada radicalmente al darle un contexto nuevo

En 1999, 0100101110101101.ORG “mirrorizaron” las páginas de Hell.com<sup>385</sup>, de Art.Teleportacia.org<sup>386</sup> y del artista Jodi (Jodi.org.) Se trataba de una copia, una especie de “falsificación” de los datos, a la que no se añadía información ni se escribieron teorías ni significados extra, pero que daban un sentido diferente a toda la información, poniendo en evidencia las paradojas y efectos de la reproductibilidad de las obras y en algunos de los casos denunciando la privatización de la información en un medio potencialmente desvinculado de ese tipo de mercado. Ante esta acción reivindicativa sobre la Libertad de la información, Hell.com se puso inmediatamente en contacto con un abogado y acusó al colectivo de violación de derechos de autor, el objetivo del grupo fue conseguido: provocar un debate sobre la comercialización del arte en la red, sobre la autenticidad, sobre los derechos de autor y la naturaleza del “arte digital”. La importancia de esta discusión radical en que consiguió superar el exclusivismo del medio artístico y llegó al público masivo a través de medios como The New York Times, Le Monde, etc.<sup>387</sup>

---

<sup>383</sup> G.W.Bush.com. A primera vista, muchos creyeron que se trataba nada menos que de la web oficial del candidato republicano a la presidencia de los Estados Unidos. Una observación más detallada revelaba que era una réplica muy creíble de la página auténtica de Bush, a la que se le habían realizado algunos cambios. Mientras que en la verdadera página oficial se puede encontrar el programa electoral del candidato, en la creada por @Tmark (The Yes men) podemos hacernos con el famoso video doméstico grabado en una boda en la que el gobernador de Texas aparece con varias -demasiadas- copas de más. Bush ha emprendido medidas legales para cerrar el sitio, pero de momento sigue ahí, y se ha convertido en uno de los más exitosos casos de "avergonzamiento táctico" promovidos por @Tmark. El nerviosismo de Bush al ser preguntado por la página le hizo decir esta frase ante una sala llena de periodistas: "la libertad de expresión debería tener límites"

<sup>384</sup> En 1995 los antiguos responsables del GATT, entonces convertida en OMC, olvidaron comprar los nombres de dominios de la organización antigua. The Yes men no dejaron pasar por alto esta torpeza, y coincidiendo con las protestas de Seattle, lanzaron Gatt.org, donde van a parar todos los incautos que siguen pensando que el Gatt y la OMC son la misma cosa. En este caso, detectar el engaño no es nada fácil: la estética de ambas páginas es idéntica, y la ironía empleada por Yes men, lo suficientemente fina como para que muchos abogados y expertos en derecho mercantil se dirijan a esta página para invitar a Mike Moore, director de la OMC, a participar en foros y reuniones

<sup>385</sup> El entusiasmo primero de muchos artistas por las posibilidades del uso libre y gratuito de la red, empezó a oscurecerse cuando algunos de los más innovadores creadores que usaban ese medio reprodujeron las estructuras del sistema mercantil, exigiendo “entrada” a las exposiciones digitales. Este fue el caso de Hell.com.

<sup>386</sup> Esta página creada por Olia Lialina

<sup>387</sup> El colectivo 0100101110101101.ORG está compuesto por Eva y Franco Mattes. Este colectivo es el responsable de lo que ha sido probablemente la acción más multitudinaria de la red, se trata de The First Internet Coup.: Durante las 24 horas del 10 de Diciembre de 1998, un “comando” se introdujo en la página oficial del vaticano, y redirigió a sus visitantes

Son muchos los esfuerzos que se están haciendo para crear una resistencia efectiva frente a las “privatizaciones del lenguaje” y “la comercialización de las ideas”, en el entorno español destacamos dos ejemplos recientes de creadores que no sólo generan un producto y lo difunden sino que también construyen las bases para ampliar nuestras posibilidades de comunicación e intercambio tanto generando infraestructuras como posibilitando herramientas materiales y conceptuales.

Daniel García Andújar<sup>388</sup>, desde el portal de Irrational y el soporte de *Technologies To The People*, que ya lleva en marcha diez años (desde 1996), se propone facilitar el acceso a la tecnología digital y crear un tejido de relaciones y un espacio abierto de discusión, reivindicando el espacio “libre” de la red, a través de proyectos, talleres, charlas y conferencias, como los talleres realizados en el contexto de Banquete, en el Media Lab del centro cultural Conde Duque en Madrid, donde presenta su proyecto Individual-Citizen Republic Project<sup>TM</sup> <sup>389</sup> Este artista ha producido tanto de forma representativa, esto es creando confusiones y simulaciones en la Red pero con un alto porcentaje de “acción directa” esto es de efectos “reales” sobre la información, de esta manera Andujar ha permitido que tengamos acceso a obras, inaccesibles gracias a los copy right Video Collection<sup>390</sup>, programaciones The Famous Art Power Database for ARTIST<sup>391</sup>, datos para trabajar en red, etc. Datos secretos que dejan de serlo en defensa de la libre circulación del saber, de la información y del arte.

---

a otra casi idéntica, alojada en un dominio comprado legalmente en Canadá. Una “red editorial” se dedicó a transferir y modificar datos justo el día en el que el Papa invita a sus peregrinos a visitar la Web, a esta llamada acudieron los más de 4 millones de personas que tomaron parte en la acción

Para clarificar un poco el punto de vista y el interés de este colectivo nos remitimos a un fragmento de la entrevista que el 9 de diciembre de 1999 hizo Tilman Baumgaertel al grupo de artistas

*-Pero, tal vez si tienes un site cerrado al público no quieras toda esa publicidad.. No estoy muy seguro de cómo podrían ser ejecutadas esas leyes internacionales que mencionáis, por cierto. Quizá podrían hacer que vuestro proveedor echase abajo vuestra página, pero pienso que estáis jugando con la ventaja de tratar con artistas americanos que no se pueden permitir contratar un grupo de abogados para demandaros en Europa. Si hubiéseis hecho lo mismo con el site de la CNN, os hubieran demandado a los diez minutos y habríais quitado el site sin pestañear.*

*-0100101110101101.ORG: Siempre se puede ser más radical de lo que se es. Pero seguramente eso seria interpretado como una acción política explícita, un ataque contra algo. Pero nosotros no estamos en contra de nada. No somos unos anarquistas que quieren echar abajo el web art. Simplemente, trabajamos con lo que encontramos e intentamos propagar nuestras ideas. El asunto de Hell.com ya no nos interesa para nada. Sólo tuvimos dos días y al final, cuando lo vimos, nos pareció tan feo que nos pillamos un cabreo. Si hubiéramos sabido que era tan malo no lo habríamos copiado! Sólo es una exposición de diseño. No hay ninguna idea detrás, ningún contenido. Comparto absolutamente la idea Duchampiana de un arte no retiniano. Presentamos nuestro trabajo sin ordenadores, si ayer no hubiese habido un proyector para mostrar nuestro trabajo, no habríamos tenido ningún problema ya que nuestro trabajo no es estético sino ético, está basado en contenidos.*

<sup>388</sup> <http://www.irrational.org>

<sup>389</sup> <http://www.irrational.org/http/banquete/>

<sup>390</sup> <http://www.irrational.org/video/>

<sup>391</sup> <http://www.irrational.org/APD/home>

Otros colectivos, cada vez más numerosos, funcionan como plataformas de producción y distribución de contenidos digitales, organizando encuentros y manteniendo una eficaz coordinación en red. Por ejemplo, en Barcelona, el proyecto Platoniq<sup>392</sup> promueve Burn Station, una estación copiadora de audio documentación y música libre de derechos y la creación de la licencia copyleft Aire Incondicional. Sus trabajos consisten en la creación de contenidos documentales para TV y radio en Internet, el desarrollo de herramientas como bases de datos o software para uso público, ayuda y asesoramiento jurídico para la adopción de licencias copyleft

---

<sup>392</sup> El colectivo Platoniq está formado por Ignacio García, Susana Noguero y Olivier Schulbaum. Su página web es: <http://www.platoniq.net>

#### 5.2.4 Conectividad. La red: la herramienta es la estrategia

La importancia de poder estar conectados, de formar parte de una red, va mucho más allá de las virtudes propias de la interactividad. Este concepto, muy utilizado en el transcurso de los años '90 y aplicado sobretudo a las posibilidades del arte basado en un uso tecnológico no es un rasgo que resulte novedoso en las prácticas artísticas. Todo arte es interactivo porque el arte se despliega en el territorio del otro.

Pero las nuevas posibilidades tecnológicas han abierto ciertas vías de acción derivadas de este uso interactivo de la red y destinadas a una potencial acción desobediente.

Los propulsores de la desobediencia civil electrónica, actuando dentro de la tradición de acción directa pacífica y desobediencia civil, están tomando prestadas las tácticas de infiltración y bloqueo de movimientos sociales anteriores y aplicándolos de forma experimental a Internet.<sup>393</sup>

Posibilitar la conexión entre personas ofrece la oportunidad de la desobediencia en una forma plural y colectiva, sin correr un riesgo equiparable a la exposición del propio cuerpo.

La expresión “Desobediencia Civil Electrónica” fue acuñada por un grupo de artistas y pensadores llamado Critical Art Ensemble. En 1994, publicaron su primer libro sobre el tema, “El disturbio electrónico”<sup>394</sup> y dos años después “La desobediencia civil electrónica y otras ideas poco populares”<sup>395</sup>. Ambas obras están dedicadas a un estudio teórico de cómo trasladar las protestas de las calles a Internet. Examinan las tácticas de la protesta callejera, de alteraciones in situ y de alteraciones de la infraestructura urbana y elaboran hipótesis sobre cómo se pueden aplicar estas prácticas a la infraestructura de Internet

---

<sup>393</sup> Stefan Wray, La desobediencia electrónica civil y la world wide web del hacktivismo: La política extraparlamentaria de acción directa en la red:

*Una clásica estrategia de desobediencia civil ha sido agrupar a gente para que bloqueen físicamente con sus cuerpos la entrada de las oficinas o edificios de sus oponentes u ocupar las instalaciones con su presencia, con sentadas. La desobediencia civil electrónica, como una forma de acción masiva directa, electrónica y descentralizada, utiliza el bloqueo y las sentadas virtuales. Al contrario que un participante en una acción de desobediencia civil tradicional, el agente de la desobediencia civil electrónica puede participar en bloqueos y sentadas virtuales desde su casa, desde el trabajo, la universidad o cualquier otro punto de acceso a la red.*

<sup>394</sup> Critical Art Ensemble. The Electronic Disturbance

<sup>395</sup> Critical Art Ensemble. Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas.

"Desobediencia Civil Electrónica" fue originariamente escrito como parte de una instalación para la Anti-work Show en Printed Matter en el DIA en la primavera de 1994. Posteriormente ha sido reimpresso por el espacio Threadwaxing en "Crash: Nostalgia por la ausencia del Ciberespacio" y también ha sido presentado en forma de artículo en la conferencia "Terminal Futures" en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres.

Para más información: Todos los libros del CAE, entre otros Electronic Civil Disobedience, están disponibles en Autonomedia (NYC) o se pueden descargar gratis en <http://mailer.fsu.edu/~sbarnes>.

Las primeras acciones con repercusión de esta forma de conexión para la desobediencia aparecieron en la red en los años 90. El proyecto Chiapas 95, se trataba de un servicio de distribución de noticias e información por correo electrónico, desarrollado entre otros por Harry Cleaver<sup>396</sup>, el 9 de Septiembre de 1995 esta red de activistas actuaron contra los web sites de la Bolsa de Frankfurt, el Pentágono y el sitio del gobierno del presidente mexicano Ernesto Zedillo, los ataques, que simplemente bloqueaban sus sitios web, se organizaron desde algo llamado FloodNet, calificado por el FBI como Insurrección electrónica global<sup>397</sup>

Ricardo Dominguez<sup>398</sup> con el Electronic Disturbance Theater presentó en 1998 este trabajo de desobediencia en la red con el nombre de SWARM. Esta forma de desobediencia amparada en la conectabilidad y el anonimato ha cosechado grandes éxitos pero su efectividad decrece ante la complejidad de las relaciones con una forma de poder mutante que cada vez sabe anticiparse y neutralizar más rápidamente cualquier forma de descontrol que pueda permitir el medio. Esto es por lo menos lo que se desprende de estas declaraciones de la CAE:

*Tan triste como CAE está al decirlo, la mayor parte de la red es capitalismo absolutamente ordinario. Es un lugar para el orden represivo, para los negocios financieros del capital, y para el consumo excesivo. Mientras una pequeña parte de la red puede ser usada para propósitos humanísticos y para resistir a la estructura autoritaria, su función principal es cualquier cosa menos humanística. De la misma manera que no podríamos considerar a una vecindad bohemia e irregular como representativa de una ciudad, tampoco debemos asumir que nuestra pequeña zona libre es representativa del imperio digital. Ni podemos confiar nuestros futuros a las promesas vacías de un seductor que no tiene amor en su corazón<sup>399</sup>.*

Se trata de valorar una forma de poder prácticamente invisible sólo localizable en momentos concretos. Por eso la importancia de la táctica frente a las estrategias<sup>400</sup>, y también el interés por una forma de organización compleja, basada en un flujo descentralizado de microorganizaciones diferenciadas (células) en combinación con otra facción pública y centralizada, que realizan tareas de difusión,

---

<sup>396</sup> Cleaver es un profesor universitario de la Universidad de Texas. Probablemente la obra más conocida de Cleaver es "The Zapatistas and the Electronic Fabric of Struggle" (Los zapatistas y el tejido electrónico de la lucha),"Zapatistas in Cyberspace: An Accion Zapatista Report", que pueden encontrarse en la dirección: <http://www.eco.utexas.edu/faculty/Cleaver/zapsincyber.html>

<sup>397</sup> "worldwide electronic insurrection.". Más información sobre este proyecto de FloodNet en las siguientes páginas: <http://www.thing.net/~rdom/zapsTactical/javascrp.htm>, o en <http://www.nyu.edu/projects/wray/ecd98.html>.

<sup>398</sup> Ricardo Dominguez es un activista de la red en cuyo currículum figura ser co-editor de The Thing, fundador de The Electronic Disturbance Theater, miembro de Critical Art Ensemble (1987-1994) y enlace de la Guerrilla Zapatista en el ciberespacio. Electronic Disturbance Theater presentó este trabajo con el nombre de SWARM, en el Festival de Ars Electrónica del 98 (INFOWAR), un proyecto basado en la Desobediencia Civil Electrónica al que se sumaron 20.000 personas de todo el mundo para conseguir bloquear la web de la presidencia mexicana (en apoyo al zapatismo) el Pentágono (contra el ejército de los EEUU) y la bolsa de Frankfurt (símbolo del capitalismo internacional).

<sup>399</sup> Critical Art Ensemble: Promesas utópicas-Net realidades, en

[http://aleph-arts.org/pens/net\\_realidades.html](http://aleph-arts.org/pens/net_realidades.html)

<sup>400</sup> La importancia de actuar respecto al contexto "real" y no a partir de una estrategia genérica será una cuestión a tratar en el epígrafe 5.2.6 Antagonismo e imaginación



formación y organización pero que ha de quedarse fuera de la acción directa, la confrontación es más efectiva en las células porque en un sistema de esta naturaleza es más difícil infiltrarse y la dificultad de dicho control aumenta con la proliferación de más y más células.

*No sólo no queremos hacer públicos datos específicos, por razones evidentes, sino que, para la mayor parte del público de los medios populares, las generalidades y los modelos no son de mucho interés. Los modelos son lentos y librescos, y en la veloz vorágine de imágenes del espectáculo popular resultan sencillamente aburridos*<sup>401</sup>.

La estrategia fundamental para la resistencia sigue siendo la misma: apropiarse de los medios autoritarios y volverlos contra ellos mismos. El Critical Art Ensemble considera la estrategia directa como la más efectiva, posicionándose de una forma frontal ante las muchas incursiones subversivas que existen basadas en la reapropiación de los símbolos del poder:

*La estrategia indirecta, la de la manipulación de los medios a través de un espectáculo de desobediencia destinado a conseguir la aprobación y el respaldo de la opinión pública es una propuesta destinada al fracaso. La década de los sesenta terminó ya, y no hay una sola agencia corporativa o gubernamental que no esté en condiciones de librar la batalla de los medios.*

Este posicionamiento en el entorno de la “acción directa” implica un cuidado extremo en su relación con los medios de difusión ya sean estos propios, cómplices, o anónimos o de masas, en este sentido la CAE opta por la confidencialidad de sus procesos y la no participación en el escenario mediático más que a través del efecto en lo real de sus intervenciones. La CAE, tanto en las citas aquí mencionadas como en todos sus textos teóricos nunca se refiere a sus actuaciones en concreto y sólo se manifiesta en términos generales<sup>402</sup>.

Así será sólo a través de los efectos que desencadenan este tipo de acciones, como podremos valorar su eficacia y su éxito o por lo menos este es el baremo que propone la CAE, para quién los indicadores que determinan que es lo “valioso” para el poder, son las

---

<sup>401</sup> Critical Art Ensemble: La desobediencia civil electrónica, la simulación y la esfera pública, en [http://aleph-arts.org/pens/dec\\_simul.html](http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html)

<sup>402</sup> Critical Art Ensemble (CAE) : La desobediencia civil electrónica, la simulación y la esfera pública “Escribir el discurso sobre DCE” se puede encontrar en: [http://aleph-arts.org/pens/dec\\_simul.html](http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html)

*Dado el deseo de mantener a los medios de masas ajenos a la DCE, el CAE consideró oportuno terminar con algunas sugerencias sobre cómo hablar semipúblicamente sobre lo que debe debatirse entre compañeros dignos de confianza. Este problema no es nada nuevo, por lo que, afortunadamente, existen antecedentes (el más notable, el de la Escuela de Frankfurt y consistía en redactar en el estilo más denso y arcano que se pueda imaginar, de tal modo que sólo los iniciados podían descifrarlo). Por eso el CAE habla en términos de modelos generales y casos hipotéticos (sin hablar nunca de acciones concretas)*

En otro sentido funcionan algunas de las producciones promovidas por el ya citado artista Daniel García Andújar que ha puesto en funcionamiento varios foros destinados a la conectividad de ideas y preocupaciones en la red. Sus propuestas surgen de un interés por poner en común a las individualidades de productores y demás interesados por las políticas culturales locales y globales. Constituir un espacio donde discutir sobre problemas reales, es como construir plazas, lugares de encuentro para decir lo que no se dice en los ambientes ya establecidos. Estos foros no sólo se pueden visitar en la red sino que también permiten la participación.



El primero en aparecer fue e-valencia.org, que sirvió para canalizar varios debates abiertos sobre la política cultural local que se estaba dando en esa comunidad además de tocar de fondo cuestiones relacionadas con la libertad de expresión y difusión, las posibilidades del arte y el estatus del artista, la característica más destacable de la obra es la posible interactividad del lector que fácilmente se convierte en un emisor, generador y participante de los debates.

Después de e-valencia, García Andujar construyó e-barcelona.org, coincidiendo con el “Forum de las Culturas” que se celebraba en esa ciudad en 2004, este portal incorporaba su propio “Forum de la Cultura” y también servía para canalizar problemáticas y polémicas del mundo del arte en Cataluña.

E-arco.org surgió de un proyecto con la Universidad de Alicante y trataba el asunto específico de los problemas que debe enfrentar el autor y su relación con las autoridades. Y finalmente, el más reciente es el portal e- Sevilla.org, de carácter similar a los anteriores.

Hemos querido destacar aquí las posibilidades que ofrece la red respecto a la conexión entre personas, ideas y prácticas, podríamos también referirnos a la importancia de la radio y su capacidad coordinadora en muchos lugares, incluso a las virtudes de los mares y los ríos en la intercomunicación de culturas pero esto imposibilitaría seguir con el tema de nuestro estudio, nos hemos centrado en el ámbito de la red por ser este el ámbito más novedoso sin querer presentarlo como la única perspectiva posible, y desde luego es una posibilidad cuyo desarrollo deberemos siempre seguir calculando. A veces, como dice con la activista originaria de Mali, Aminata Traoré:

*La conectividad no es necesariamente un humanismo. Cuando la comunicación no es más que mercancía, el gesto de una mano, una mirada, una sonrisa, constituyen una mejor conexión con el mundo real de los hombres y de las mujeres reales.*

### 5.2.5 Colectividad

*¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!*<sup>403</sup>

*La principal novedad del post-fordismo consiste en haber puesto el lenguaje a trabajar.*<sup>404</sup>

El entusiasmo de los años 80 sobre los nuevos espacios que ofrecía la Red, la disponibilidad de conexión con los demás y las diferentes posibilidades de comunicación masiva, prácticamente gratuita y en la distancia, se ha truncado en la complejidad del panorama contemporáneo, pero sin duda el asentamiento de este ya no tan nuevo medio ha dado pie al desarrollo de amplios campos de discusión sobre las nuevas concepciones de lo colectivo, de lo personal, de lo anónimo y de la autoría.

Cabe destacar la aportación a este respecto del colectivo llamado La Société Anonyme que en un texto muy difundido proponen una “Redefinición de las prácticas artísticas” escrito en 37 contundentes puntos, de los cuales se desprende una concepción de la autoría convertida en una forma de difusión y distribución como ya hemos visto en el epígrafe dedicado al artista del futuro, pero no sólo eso:

*El arte ha dejado de pertenecer al orden de una economía simbólica presidida por las figuras antropológicas del derroche, de la sobreproducción. El artista contemporáneo no puede aceptar seguir oficiando de chamán de la tribu, de liberado en las nuevas formas del potlach contemporáneo. En las nuevas economías de la falsa opulencia sostenida el artista no puede aceptar que su práctica se inscriba de ninguna manera en los registros de forma actualizada alguna del lujo*<sup>405</sup>.

Estos autores anónimos preveían que el cambio económico en la producción conllevaría la caída del espacio de lujo para el arte y sus “iniciados”, esto no ha sido así y la mayoría de las colectividades que genera el nuevo clima repiten las estructuras de poder del ya “antiguo régimen”.

La importancia de los procesos colectivos ya que la producción artística trata de un bien común, que afecta a las condiciones cotidianas de todos los ciudadanos y consumidores de una economía del conocimiento, afecta a lo que en una recuperación del término marxista se conoce como General Intellect

---

<sup>403</sup> Este la consigna que cierra el último punto del Manifiesto constructivista escrito por A. Rodchenko B. Stepanova.

<sup>404</sup> VIRNO op. cit, 2003.Pág.38

<sup>405</sup> La Société Anonyme de las prácticas artísticas, <http://aleph-arts.org/lsa/> más información sobre este texto en :3.3 El asunto del autor. El autor como productor, el autor como muerto el artista como etnógrafo y el artista del futuro.

Basándose en una interpretación de “Fragmento sobre las máquinas”, escrito por Carlos Marx<sup>406</sup>, Virno define el General Intellect como el conjunto de saberes abstractos, de paradigmas epistemológicos que al mismo tiempo que constituye el “centro de la producción social” es el ente “organizados de todo el contexto de la vida”.

Que la ciencia, la información, el arte y el saber en general, haya sustituido al tiempo de trabajo como base económica, implica una nueva posición de estos saberes en cuanto a lo colectivo o lo común.. Resulta ahora de una vital importancia poner en funcionamiento este poder compartido para que no se circunscriba solamente al ámbito del trabajo particular y asalariado.

Virno introduce la figura del “ejecutante” virtuoso, aquel que toca la partitura general y reconoce la importancia de las actividades en las que “el producto es inseparable del acto de producción”

El proceso de formación y de puesta en común (es decir, de trabajo) en colectivo, implica determinar dos conceptos que a menudo se confunden en el desarrollo de un trabajo en colectivo: la idea de colaboración y la idea de participación:

Colaborar<sup>407</sup> implica un proceso, se trata de trabajar con otras personas contribuyendo en algún aspecto a la consecución de un fin. La producción fruto de este proceso colaborativo y sus consecuencias, dependen de esta manera de la acción de cada uno de ellos. Colaborar implica el establecimiento de una cierta idea de comunidad en la que las personas establecen relaciones de producción conscientes de que están realizando una labor conjunta de la que se deriva uno o varios resultados finales.

Revilla Blanco citada por Nelo Vilar<sup>408</sup>, define la acción colectiva como “acción conjunta de individuos para la defensa de sus intereses comunes”, se trata por lo tanto de desarrollar unas expectativas compartidas que implican también según la autora, un “proceso de identificación en el que se articula un proyecto social”

Una de las características más relevantes de los procesos colaborativos es esta capacidad de crear relaciones, lazos personales, afectivos o productivos hasta entonces inexistentes entre personas y grupos.

Participar<sup>409</sup> es tomar parte o recibir una parte de algo. La participación, a diferencia de la colaboración, tiene carácter más individualizado, en cuanto a que la acción en la cual se participa no tiene porqué atender a unos intereses comunes ni estar dotada de una conciencia de conjunto, así como tampoco se configura como un proceso abierto a los devenires de las partes. Las personas que

---

<sup>406</sup> Marx escribió el “fragmento sobre las máquinas” en 1827 pero éste no fue publicado hasta 1939 como parte de *Gruñidse der Kritik der politischen Ökonomie*. En este texto Marx parece anticipar varias características de la economía cognitiva, afirmando que el conocimiento se convertiría en la principal fuente productiva del sistema.

<sup>407</sup> Según la RAE colaborar es trabajar con otra u otras personas, especialmente en obras del espíritu.

<sup>408</sup> Marisa REVILLA BLANCO en un artículo titulado "El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido", publicado en Zona Abierta Nº 69, Madrid, 1994

<sup>409</sup> Según la RAE participar es tomar una parte en una cosa

participan no tienen necesariamente que tener en cuenta las acciones realizadas por otras cuyos intereses pueden ser completamente distintos.

*El arte crítico debería trabajar a favor de la “subjetivación” más que de la “identificación”, preferir las mutantes y descentradas fantasías subjetivas a los “guiones fijos de enrolamiento de la identidad.”<sup>410</sup>*

En las relaciones entre un colectivo artístico y un colectivo con distinto fundamento, siempre resulta difícil la adecuación entre las formas de colaborar y de participar, hasta el extremo de engendrar terribles polémicas sobre la utilización y malversación de unos y otros, considero que esta confusión, este constante riesgo entre la identificación artificiosa y el clientelismo, así como el denunciado “patronazgo ideológico”, esta vez adaptado al mundo de la imagen, no debe ser obstáculo para intentar en cualquier caso experimentos de colectivos sui generis. Pero es posible, un ejemplo fue el experimentado en el evento SUB-BURGOS, intervención organizada por el Espacio Tangente en el marco de su proyecto Foro arte y territorio en Mayo de 2003, en estas jornadas se concentraron varias acciones “distráidas” de contacto con el entorno social de Burgos y entre las que se encontraba la obra “El Encuentro-Elige participar”, promovida y realizada por Xelo Bosch y María Stagnarocon en colaboración con la comunidad gitana asentada en un poblado chabolista a las afueras de la ciudad<sup>411</sup>.

Se trata también de una puesta a trabajar del lenguaje del diseño, aprovechando que el 25 de Mayo del 2003 se celebran las elecciones autonómicas, la acción se apropia del lenguaje y la estética típica de los paneles publicitarios de los partidos políticos para ganarlo como espacio que represente a la propia comunidad, invisibilizada y marginalizada usualmente por los medios, el proyecto incluye la toma de contacto con esa realidad, visitas al poblado y finalmente una sesión de fotografías con posados de las personas que aparecerían posteriormente en el cartel publicitario.

La creación de nuevos intereses conjuntos, la ampliación y convergencia de problemáticas y la verdadera experiencia del colectivo marcarán el éxito o el fracaso de estos procesos. Pero conviene mantenerse siempre alerta de la complejidad de consecuencias que generan los procesos de subjetivación y de identificación en el entorno cultural actual.

---

<sup>410</sup> Benjamín ARDITE en el ensayo titulado “Política, subjetivación e identificación” en A.A.V.V. *El reverso de la diferencia* Caracas: Nueva Sociedad 2000. Pág. 150

<sup>411</sup> El Encuentro es un conjunto de barracones prefabricados en el extraradio de Burgos y que el ayuntamiento cedió para cinco años a una comunidad gitana en lo que han llamado “proceso de integración”. Escondidos en un barranco entre un polígono industrial y debajo de una perrera (la cual mezcla sus aguas residuales con el alcantarillado del poblado provocando en las casas un olor insufrible). En esta situación siguen ya diez años aislados y esperando una solución que los integre a una vida digna con los mismos derechos de todas las ciudadanas.

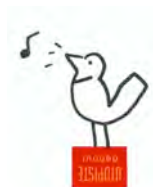


Fotogramas del montaje audiovisual que ilustra la “Redefinición de las prácticas artísticas elaborado por la Société Anonyme

Volviendo otra vez al manifiesto de la Société Anonyme, en su punto 34:

*Los mecanismos sociales de reconocimiento y diferenciación, de socialización y subjetivación, de pertenencia a un grupo social y distinción dentro de él, se hacen reposar por encima de todo en el valor estetizado, y es la carga de éste que el nuevo capitalismo añade a objetos y relaciones, materiales o inmateriales, la que determina su nuevo valor social. Tanto más en un mundo globalizado, en el que la circulación de bienes, formas y mercancías trasciende cualquier frontera y entorno geo-bio-político de identificación específico: en este mundo globalizado de señas de identidad extraviadas, las necesidades de implementar esos mecanismos de producción de identidad y diferenciación crecen exponencialmente*

## 5.2.6 Antagonismo e imaginación



Diseño de  
Ne pas plier

*Si el arte no es una amenaza para el poder establecido (ya sea político o estético), no es arte. Acariciar es fácil, pero desgarrar la carne de la sociedad cada vez que se expone es mucho más difícil. Nuestro arte es hoy en día una caricia perfumada, pero los tigres se perfuman con dinamita, no con colonias importadas*<sup>412</sup>

Entre las motivaciones de la producción desobediente encontramos una concepción del arte como si pudiese ser una especie de “salida de emergencia”, un proceso canalizador de la rabia y el desencanto que asola a determinados individuos o que comparten grupos más extensos.

El arte funciona como valor antagónico no sólo porque su trabajo se asocia directamente con la defensa o reivindicación de alguna realidad social y política concreta sino también reivindicando el valor de la imaginación como decía el artista David Wojnarowicz:

*“Estoy empezando a creer que una de las últimas fronteras que quedan para hacer gestos radicales es la imaginación”*<sup>413</sup>

Deberíamos poder decir que todos los que habitamos el mundo del arte tenemos una creencia firme en el poder de la imaginación, pero en la complejidad de las posiciones que asumimos en ese mundo resulta difícil afirmar sin cierta desconfianza esta realidad, sobretudo cuando desde algunos de los estamentos teóricos posmodernos se cierra la posibilidad de crear imágenes activas que vayan más allá de la confusión y el convencimiento afirmativo del estado de cosas.

Lo cierto es que la defensa de la imaginación no está copada por las necesidades propias del capitalismo cognitivo y siempre podemos encontrar personas, proyectos o colectivos más o menos difusos y efímeros que refuerzan y materializan este poder de la imagen y de la representación que surge, se desarrollada y se difunde en contra de los estamentos del poder y del uso mercantilizado y neutralizado de la imaginación y la creatividad. Como observa Arjun Appudurai en su estudio sobre globalización:

<sup>412</sup> Estrujenbank. *Los tigres se perfuman con dinamita*. Madrid: Gramma del límite, 1992. Pág 26.

Estrujenbank es un colectivo formado por Juan Ugalde, Dionisio Cañas y Patricia Gadea que durante los años '80 desarrollaron trabajos colectivos principalmente pictóricos.

<sup>413</sup> “Post Cards from America: X-Rays from Hell” David WOJNAROWICZ en e *Close to the Knives. A memoir or Disintegration*. New York: Vintage Books, 1991.

Citar a Wojnarowicz pretende ser un reconocimiento a las posiciones de lucha y reivindicación del mundo artístico en relación con el problema del SIDA. La reacción que originó esta enfermedad en el ambiente cultural americano no a una actitud activista de corte político tradicional, se trata de una batalla que toca muchos fundamentos morales de la sociedad media y su relación cotidiana con la libertad, se trata de discriminación, de minorías de la libre práctica del sexo... su activismo como el de muchos creadores de los años '80 canalizó muchas protestas y críticas hacia el aparato cultural y la sociedad en general que se mantienen en estos momentos relacionadas con otras problemáticas.



*La imaginación expresada con fuerza en las pautas de consumo, de estilo y gustos ha dejado de ser un asunto individual, de escapismo de la vida cotidiana o simplemente una dimensión de la estética.*

*Este análisis del papel de la imaginación como un hecho popular, social y colectivo en la era de la globalización reconoce su carácter dual. Por un lado, es en y a través de la imaginación que los ciudadanos modernos se disciplinan y son controlados por los Estados, los mercados y otros poderosos intereses. Pero también es la facultad a través de la cual surgen los modelos colectivos de disensión y de nuevas ideas para la vida colectiva.<sup>414</sup>*



Pancarta realizada en Ne pas plier para una manifestación y diseños en el taller

Se trata de hacerse conscientes de la situación de resistencia en la que nos encontramos y mantener el antagonismo sin ceder terreno, sin dejar en el camino instrumentos o armas que todavía guardan un poder efectivo. Es sin duda una situación de necesaria tensión, mantener un distanciamiento adecuado entre la fe ciega en la representación y el cinismo absoluto sobre cualquier tipo de concepto.

*Defender las visiones múltiples, activar las miradas, poner en funcionamiento a la imaginación, resulta un acto revolucionario. El arte aporta una forma de pensamiento experimental y experiencial, además que formativo. Su potencial subversivo se revela cuando los protocolos de representación derrapan, abriendo paso a verdaderas representaciones en directo, fuera de los espacios-tiempo debidamente controlados.<sup>415</sup>*

Este experimento implica el mantenimiento de la actitud antagónica sin salirse fuera del sistema, aplicando nuestros saberes de forma efectiva, tal y como nos han enseñado a usarlos, pero en otro sentido, o por lo menos con otra voluntad. Los creadores y los

<sup>414</sup> APPADURAI . "La globalización y la imaginación en la investigación "publicado por la UNESCO Véase en: <http://www.unesco.org/issj/rics160/appaduraispa.html>

<sup>415</sup> Eric ALLIEZ, Brian HOLMES, Mauricio LAZZARATO. "Construcción vital. Cuando el arte excede a sus gestores". Artículo incluido en la revista Brumaria n° 5, Pág 169. Anteriormente publicado en francés en la revista Multitudes n° 15 Art contemporaine: la recherche du dehors. París 2004.

artistas se convierten, en una sociedad diseñada, logocitada y estetizada, en verdaderas herramientas de un posible cambio pero para ello deben poder conservar el potencial abierto, ambiguo y siempre cambiante que ha tenido tradicionalmente la producción artística



Vistas del taller Ne pas plier. En el Observatorio

Una de las maneras que tiene el arte de multiplicar formas de resistencia es la creación de creadores, la educación ha sido un factor destacado por todos los movimientos reformistas y revolucionarios y también por parte de los artistas. Se trata de una forma de resistencia con efectos a largo plazo, un trabajo constante para invertir en la educación del futuro, creando las bases que hagan posible la supervivencia de ideas y actitudes.

*“La educación por el arte es de naturaleza revolucionaria. La educación por el arte no es necesariamente anticientífica (...) mas no prepara a los seres humanos para el trabajo mecánico, para los movimientos automáticos requeridos por la industria moderna; no los concilia con un ocio carente de propósitos constructivos ni los deja satisfacerse con entretenimientos pasivos. Su intención es crear – movimiento y evolución- por doquier, eliminar la conformidad y la imitación dotando a cada ciudadano de un poder de imaginación “que no tenga nada ajeno y sea todo suyo”<sup>416</sup>*

Entre las propuestas recientes más extendidas y exitosas de proyectos de indisciplina, colectivos y que generan una red con múltiples consecuencias se encuentra el colectivo Ne pas plier<sup>417</sup>

Los primeros proyectos de Ne pas plier en colaboración con la asociación de parados y precarios APEIS, trataban de dar visibilidad a los problemas que afectaban al colectivo y crear un nuevo entorno habitable a través de signos, de talleres de manifestaciones y concentraciones, de todo tipo de formas que pudieran compartir y que sean vinculantes con la realidad, de manera que pudieran extenderse en campos más abiertos.

Gérard Paris-Clavel, uno de los miembros de Ne pas Plier, fundamenta su trabajo de diseño para el proyecto como “una traición de los grafismos al servicio de los publicitarios, de las multinacionales, a través del talento y la fuerza del signo”.

<sup>416</sup> Samuel Taylor COLERIDGE en Herbert READ. *Arte y alienación. Función de las artes en la sociedad contemporánea*. Valencia: Ahimsa editorial, 2000. Pág. 27

<sup>417</sup> Este colectivo se presenta de la siguiente manera:

*Ne pas plier nació en 1991 con el objetivo de que a los signos de la miseria no se les agregue la miseria de los signos y que a la exclusión del lenguaje no se le agreguen lenguajes de exclusión.*

*Fue fundada sobre la energía del deseo y cuenta con la participación de diseñadores, obreros, investigadores, responsables de asociaciones y estudiantes. Ne pas plier reúne a todos aquellos que expresan sus derechos a existir resistiéndose a los discursos dominantes. Para cubrir los costos de estos trabajos les pedimos subvenciones a los ministerios, a los mismos que criticamos. Pero una cosa no quita a la otra; tratamos de aprovechar todas las fallas.*



Terraza del Observatorio urbano

Este creador, como profesional, ya poseía un cierto método en su forma de producir y lo que hace es trasladarlo al terreno de la vida cotidiana, sin convertirlo por ello en un trabajo por encargo sino en una forma diferente surgida de “relaciones auténticas con la gente”, y con la ventaja de una forma de creación más interesante, pues como Clavel afirma, *trabajar para personas y para causas todavía desconocidas, en lugar de estar reproduciendo un discurso, favorece la emergencia de temas nuevos y genera inquietudes en otros.*<sup>418</sup>

El productor ya no asume él sólo el control sobre lo producido, en este caso en imágenes, sino que son puestas a disposición de lo común, generando complejos desarrollos colectivos.

*Los grandes objetivos de Ne pas plier son: abandonar el espacio del museo por la escena de las luchas sociales; rechazar las reglas, valores y categorías propias del mercado del diseño; abolir la orgullosa soledad del diseñador; trabajar por un proyecto concebido a través de la producción colectiva; invertir el fetichismo del original y de la pieza única proponiendo “imágenes cuya originalidad es la multiplicidad”; adoptar el principio de la gratuidad, llegando al punto de regalar imágenes en lugar de venderlas*<sup>419</sup>.

Este posicionamiento implica una nueva esperanza sobre el valor de las imágenes y sobre todo de la imaginación a partir de una actitud *militante y antifetichista* se trata de asumir no sólo el producto sino su contexto y su manipulación

<sup>418</sup> Clavel muestra un optimismo militante reinscribiendo su actividad en este contexto y afirma:

*La actividad del diseñador como productor de imágenes sociales es bella, es la felicidad del intercambio, de temas compartidos con personas y con comunidades que luchan con generosidad en este terreno. ¡Qué placer poder expresar la propia singularidad cuando uno trata un tema! Establecer un diálogo entre las diversas culturas, un internacionalismo de las comunidades*

*Frente al poder mundial de los medios masivos de comunicación podemos proponer un "medio internacional de la proximidad". Compartir con todo el mundo las singularidades locales, nuestras propias referencias culturales, en vez de dar paso a una "sopa mundializada" servida por las autopistas de la comunicación mercantil. Tomemos la palabra tomando la imagen.*

*Hagamos preguntas frente a las preguntas, démonos el lujo de tomarnos el tiempo, de entablar idas y vueltas. Hace falta tiempo para que se constituya una comunidad de pensamiento, para que se formen sus herramientas de producción. Es indispensable fijar un método científico de la urgencia social e inscribir esta urgencia en la duración*

<sup>419</sup> Gérard Paris Clavel, Publicado en la revista Typográfica, 1997

A la concepción fetichista de la imagen objeto se le opone la de la imagen como operadora social, la que formula una mayor cantidad de preguntas que de respuestas...<sup>420</sup> Mona Chollet y Thomas Lemahieu recuerdan que hemos olvidado demasiado rápido que la imagen y el signo pueden servir para más cosas que para disfrazarse, que pueden servir justamente a lo contrario, para hacer visible, corregir nuestras representaciones, restablecer el equilibrio<sup>421</sup>

Además de proponer imágenes, Ne pas plier propone la creación misma a través de proyectos educativos alternativos y también a través de un contacto directo con escolares que participan en el Observatorio de la ciudad<sup>422</sup> y a través de sus propios talleres y espacios

Otro punto importante de la experiencia de Ne pas plier es La enseñanza de las artes plásticas no comienza en la carrera de arte, está presente a nuestro alrededor en todo el contexto urbano, la arquitectura, los símbolos en la calle, las vestimentas, los objetos, la prensa, etcétera. Justamente, la enseñanza tiene que estudiar, criticar e inventar esas formas cotidianas, ser creadora de memoria. Nosotros debemos comprender el origen de las imágenes y de las ideas y acercarlas todo lo posible a la realidad, a nuestra propia historia en el seno de la comunidad.

Muchos de los procedimientos de Ne pas plier en Ivry se pueden reconocer en el trabajo de La Fiambrera obrera<sup>423</sup> en Madrid, en su colaboración con La Red de Lavapiés, un colectivo multiforme compuesto fundamentalmente por vecinos que se mantiene activo su espíritu crítico, ante cualquier intervención pública o privada en la zona. Las vinculaciones entre estos dos colectivos son

---

<sup>420</sup> Extracto de una entrevista realizada a la asociación por André Rouillé publicada en *La recherche photographique*, 1996.

<sup>421</sup> <http://www.peripheries.net/i-npp.htm>

Un artículo de Mona Chollet y Thomas Lemahieu, del colectivo Ne pas plier:

*...une image qui n'a rien à nous vendre!*

*...Des graphistes qui ont "trahi" en mettant leur talent, et avec lui la force du signe, au service des publicitaires, des multinationales, d'un travestissement de la réalité. On a oublié un peu vite que l'image et le signe pouvaient servir à autre chose qu'à travestir; qu'ils pouvaient même servir à l'exact contraire: à rendre visible, à corriger nos représentations, à rétablir l'équilibre. A faire resurgir tout ce qu'on s'acharne à ne pas voir, tout ce que le cirque médiatique escamote sous le tapis de son Meilleur des mondes,*

<sup>422</sup> El observatorio de la ciudad está instalado en la azotea del edificio donde se encuentra el taller de este colectivo, mantiene un programa continuo de educación popular para personas de distintas edades. Para más información se puede consultar la pág: [http://www.prisme-asso.org/article.php3?id\\_article=165](http://www.prisme-asso.org/article.php3?id_article=165)

<sup>423</sup> Presentación del colectivo en su pág <http://www.sindominio.net/fiambrera/>

*La Fiambrera es un modo de funcionar, de reaccionar -de agenciar que dirían los listos- y por tanto aunque tiene tapadera, como cualquier fiambrera que se precie, admite rellenos bien diversos. Los fiambreras se distinguen por no distinguirse casi nada, por pegarse al terreno y funcionar desde ahí, sabiendo claramente en que lado están aunque no tengan ni idea, como el resto de los mortales, de para donde va todo esto. Siendo así no os ha de sorprender averiguar que Robin Hood tenía una fiambrera en vez de un arco y que el Zorro del Pantano llevaba en la cabeza una fiambrera pintada de negro, acordaos!. Siendo así el índice de los trabajos y los días fiambreras es larguísimo pero como por algo hay que empezar pues vamos a ir metiendo cosas en esta pagina hasta que se le salte la tapa.*

constantes, la fiambarrera realiza su trabajo acompañando campañas, organizando talleres, produciendo ideas y sobretodo aportando soluciones para resolver las ideas y necesidades surgidas en la Asamblea de la Red.

## 5.3 Producción en precario

### 5.3.1 Fundamentos de la producción en precario

La precariedad es un fenómeno que consiste en la degradación de las condiciones de vida, empleo y trabajo. El concepto “precariedad” comporta un doble uso, por un lado trata de dar visibilidad a determinadas formas de trabajo generadas en el panorama económico actual, pero al mismo tiempo es utilizado por colectivos y pensadores para dar cuerpo y voz, esto es crear una identidad para un posible conjunto de personas que debe afrontar problemas semejantes.

*Un significativo (la precariedad) que engloba todo es un significativo tras del cual podría movilizarse, potencialmente, todo el mundo*<sup>424</sup>

El interés por el uso de este concepto no es simplemente intelectual, la necesidad de entender las formas de trabajo y de no trabajo nos ayudan también a hacernos conscientes de la situación y de sus consecuencias.

*En el uso dado por algunos teóricos y activistas sociales en España y otros países de Europa, la precariedad sirve para mapear, desnaturalizar y politizar los modos en que los mercados de trabajo en la era de la fluidez posfordista pretenden fijar nuevos parámetros de control de la praxis productiva.*<sup>425</sup>

La precariedad nos remite al mundo del trabajo pero no termina allí sino que se expande a todas las áreas de actividad humana, al pensamiento, a la ciudadanía, a la democracia, a las relaciones personales y a la posibilidad de emitir códigos propios.

Coincidiendo con los análisis de Virno<sup>426</sup> que ya hemos citado anteriormente, la situación se muestra irreversible, la precariedad no es un fenómeno pasajero ni algo accidental sino que se deriva de las condiciones más fundamentales de los sistemas de producción, distribución y consumo en los que estamos viviendo y que comporta tanto nuevas formas de opresión (o variaciones de las anteriores) como nuevas posibilidades de resistencia.

---

<sup>424</sup> Jorge García López, Pablo Meseguer Gancedo, Alberto Riesco Sanz. Tod@s interin@s ¿tod@s precari@s? Revista libre pensamiento .Primavera 2006. Algunas reflexiones muy provisionales sobre la precariedad. Pág.38

<sup>425</sup> Precariedad, movimientos sociales y comunicación política: Formas de autoorganización y estrategias comunicacionales en la era de la globalización .Texto presentación de un encuentro que se realizará en Buenos Aires. La precariedad es el nombre común del neoliberalismo global. 18 abril 2006

*La noción de precariedad se ha revelado particularmente operativa para describir los modos de existencia contemporáneos. En un sentido acotado, ella es particularmente útil para designar los cambios recientes acaecidos en un área constitutiva de lo humano: el trabajo.*

<sup>426</sup> VIRNO op. cit, 2003. Págs. 64-65.

Una característica que distingue la precariedad de otros tipos de explotación en el pasado es que aparece en un panorama comunitariamente desmantelado.

*Si bien la precariedad es social, la precariedad como tal se vive individualmente. Hablar de precariado en tanto que sujeto colectivo no es más que pretender imponer artificialmente un horizonte constitutivo a algo que, en su esencia es individual y paradójico*<sup>427</sup>

La figura del precario resulta útil para describir algunas condiciones reales que genera el sistema global. Esta circunstancia sumada a la importancia que tiene el trabajo inmaterial en el sistema económico esboza un panorama paradójico como es que en la figura del productor inmaterial, responsable último de una actividad tan apreciada, sufre aún más si cabe carencias fundamentales a la hora de realizar su trabajo y de construir su vida.

*La asunción de situaciones sociales precarias y la adopción de estrategias de supervivencia como la autoempresarialidad, la creatividad permanente o los modos de vida flexibles y móviles tal y como son practicados –de forma más o menos voluntaria– en el campo del arte, han triunfado en el proceso constitutivo de la New Economy y se han aplicado al establecimiento de las estructuras empresariales y a la definición de las filosofías de vida y de trabajo del mundo de los negocios neoliberal.*<sup>428</sup>

Si consideramos que el trabajo inmaterial es el modelo de trabajo en las sociedades que han sustituido la producción industrial por producción de información y de conocimiento en Occidente y que la industria cultural se comportará a partir de ahora como industria generadora de los propios medios de producción, tenemos que tener en cuenta que la cultura y su industria se configura como uno de los sectores más influyentes en el sistema y por tanto, la actividad de los productores culturales cobra un papel hegemónico.

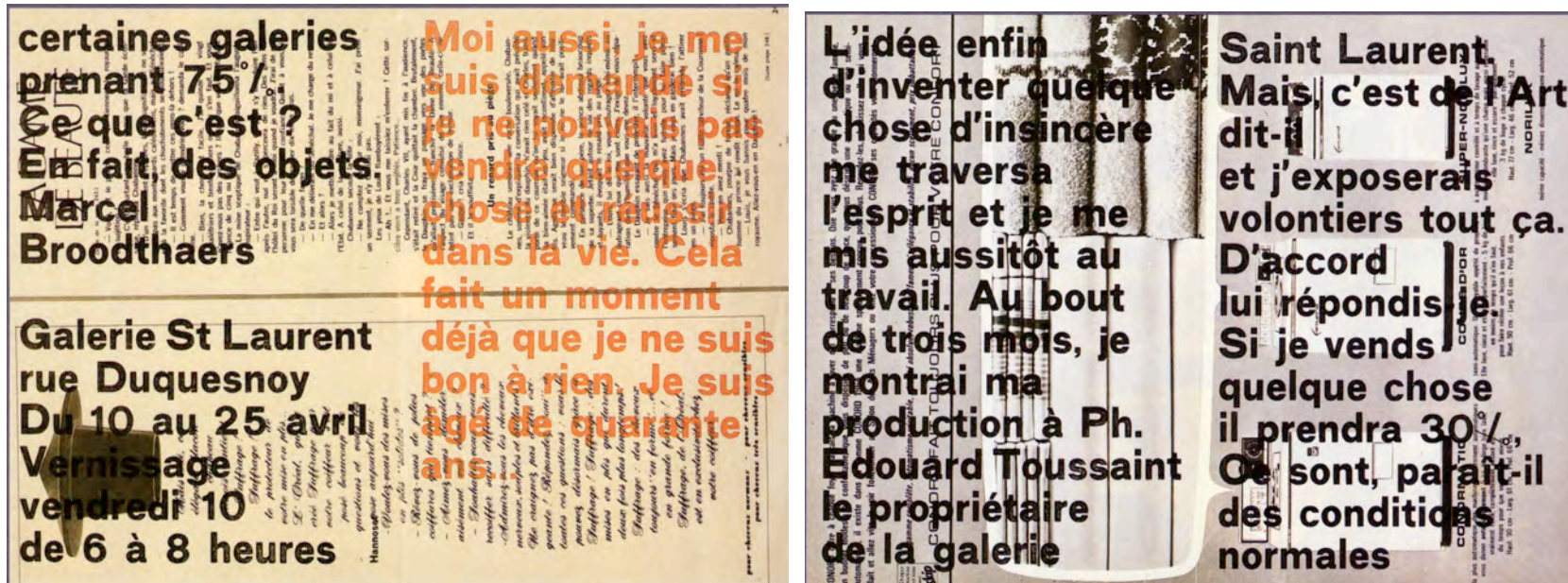
La actividad que desarrollan estos agentes alimenta a la industria cultural en la inmensa mayoría de los casos, generando ideas y también poniendo en marcha y desarrollando programas culturales o en términos industriales, oferta cultural. Sin embargo los responsables de generar esta oferta o estos programas, especialmente aquellos que actúan de forma autónoma no llegan a disfrutar de los derechos básicos reconocidos en cualquier estatuto de los trabajadores.

---

<sup>427</sup> Santiago LOPEZ-PETIT. op. cit, 2006. Pág. 26

<sup>428</sup> Nina MÖNTMANN *Art and its Institutions* London: Black Dog Publishing, 2006. Véase "La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío", una traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, revisada por Joaquín Barriendos, en la dirección: <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es>





Tarjeta de invitación de la exposición de Marcel Broodthaers en la Galería Saint-Lauret, Bruselas, 1984

Resulta muy difícil establecer los parámetros que midan la retribución a este tipo de trabajadores que suelen moverse en la intersección, no siempre lo suficientemente clara de valores como el capital simbólico, el capital cultural y el capital económico y así aparece la figura del artista -trabajador precario, identificado con su mercancía y al que le faltan bien los recursos, bien las estrategias de control sobre sus proyectos, que no tiene seguridad en el trabajo ni independencia de su fuente de trabajo.

*En las sociedades del siglo 21 el artista no percibirá sus ingresos de la plusvalía que se asocie a la mercantización de los objetos producto de su trabajo, sino que percibirá unos derechos asociados a la circulación pública de las cantidades de concepto y afecto que su trabajo inmaterial genere (será un generador de riqueza inmaterial, no el primer eslabón en una cadena de comercio de mercancías suntuarias). La nueva economía del arte no entenderá más al artista como productor de mercancías específicas destinadas a los circuitos del lujo en las economías de la opulencia, sino como un generador de contenidos específicos destinados a su difusión social<sup>429</sup>*

<sup>429</sup> Véase La Société Anonyme Redefinición de las prácticas artísticas. <http://aleph-arts.org/lsa/>



Esta situación que describe la Société Anonyme, debe analizarse con cuidado, ahora que ya estamos en el siglo XXI, y hemos comprobado que la economía y con ello los procesos de producción sí responden al cambio de paradigma que proponían en su Manifiesto, estableciéndose un modelo productivo, que no se mide únicamente por el “valor de intercambio de objetos” sino por la “riqueza inmaterial que son capaces de generar”.

Pero la situación del artista no ha mejorado por ello, la situación, más bien se ha vuelto compleja <sup>430</sup>. En la figura tradicional del artista se encuentra una anticipación de formas laborales que con el capitalismo cognitivo se han hecho extensibles a muchos otros sectores. En este sentido los ejemplos y el autoanálisis que hagan de su situación los propios trabajadores de la producción inmaterial pueden trascender a los análisis que intentan entender el fenómeno de la precarización o establecer un comportamiento efectivo frente al mismo.

La desmaterialización del objeto artístico no ha supuesto en todo caso la desfetichización de la producción sino más bien, los procesos de fetichización han explotado y afectan ahora a zonas anteriormente imposibles. Lo que vende y lo que enriquece es el movimiento de las ideas en un cierto sentido: se mantienen “las plusvalías”, “los circuitos de lujo” y se engordan los canales exclusivos de la “economía de la opulencia” en nombre justamente de una supuesta “difusión social”.

La situación de los creadores que no trabajan en un sentido empresarial ha empeorado si cabe, la precariedad se impone en muchos campos, como precariedad laboral, como precariedad material, como precariedad espacial, temporal etc.

Para abordar el fenómeno de la precariedad sin perder de vista sus ambigüedades más significativas debemos situarnos desde dos posicionamientos prácticamente opuestos: La precariedad como imposición y la precariedad como opción. No tener en cuenta estas dos perspectivas reduciría enormemente el acercamiento a este fenómeno y nos conduciría rápidamente a simplificantes conclusiones cerradas.

---

<sup>430</sup> Existen muchos motivos que favorecen esta complejidad y muchos espacios de discusión de estos análisis. Destacamos en este caso la perspectiva sobre el capitalismo cognitivo expresada por Maurizio LAZZARATO. *Por una política menor. Empresa y neomonadología*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006. Pág 193 y 195.

*Para captar “producción” en las sociedades de control no podemos partir de la empresa o la fábrica sino de articulaciones de relaciones de poder ( noopolítica, biopolítica, disciplinas) ni tampoco de los sujetos y su trabajo ( bien sea este cognitivo o material) sino del agenciamiento de públicos, poblaciones y trabajadores.*

*En el capitalismo contemporáneo la empresa no existe fuera del productor y del consumidor que la expresan. Su mundo, su objetividad, su realidad se confunde con las relaciones que la empresa, los trabajadores y los consumidores mantienen entre sí.*

La lucha por la dignificación de todos los trabajos y por la mejora de las condiciones laborales está llena de ejemplos de las contradicciones que se dan entre los fines de la acción reivindicativa y los medios que conducen a la consecución de estos fines, asumiendo las limitaciones que tanto unos como otros imponen. Posiblemente este estudio no será capaz de solucionar lo que en innumerables debates y asambleas no ha sido resuelto.

Aceptar una situación de precariedad colabora en parte a conservar y a perpetuar dicha situación, podría decirse que “producir en precario” es de alguna forma una “producción de precarios”.

Por otro lado, esta situación inestable puede ser una opción para algunas personas que deciden asumir el riesgo. Los afectados por la precariedad de medios en las sociedades de la opulencia tienen como horizonte solamente el seguir manteniéndose activos en la búsqueda de recursos propios, esta predisposición para la autogestión, suele acarrear mayor autonomía en la toma de decisiones que es un pequeño garante de una cierta libertad<sup>431</sup>

La precariedad es un fenómeno de fondo que afecta a todos los sectores sociales y laborales de una u otra manera. Se puede considerar el asunto de la precariedad como uno de los herederos de las luchas por condiciones de trabajo dignas y de los movimientos sindicales pero también la cuestión está escenificando un importante cambio de paradigma, relacionado con la propia transformación del sistema económico y la modificación de las concepciones sociales en la posmodernidad.

*El trabajador ya no existe como persona. Es tan sólo un productor intercambiable de microfragmentos de semiosis recombinante que entra en el flujo continuo de la red. El capital no paga ya la disponibilidad del trabajador a ser explotado durante un período largo de tiempo, no paga ya un salario que cubra todo el campo de las necesidades económicas de una persona que trabaja*

*El trabajador (máquina que posee un cerebro que puede ser usado por fragmentos de tiempo) recibe un pago por su prestación puntual, ocasional, temporal. El tiempo de trabajo es fractalizado y celularizado. Las células de tiempo están en venta en la red, y las empresas pueden comprar tantas como quieran sin comprometerse en absoluto con la protección social del trabajador.*

---

<sup>431</sup> Franco BERARDI Bifo ¿Qué significa hoy autonomía? Aparecido en la revista Multitudes 09\_2003. Este texto puede encontrarse en español en el sitio: [www.republicart.net/disc/realpublicspaces/berardi01\\_es](http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/berardi01_es) y también en Brumaria nº5 verano 2005. Págs. 189-198:

*Una de las ideas fuertes del movimiento de autonomía era que "lo precario es bello". La precariedad del trabajo es una forma de autonomía frente al trabajo regular que dura toda la vida. No hay ya seres humanos que trabajan, sino fragmentos de tiempo sometidos al proceso de valorización, átomos de tiempo recombinados en el proceso productivo global.*

Colectivos, pensadores y filósofos, están considerando aspectos de esta condición contemporánea, que por otro lado, se ha colocado en un primer plano de la actualidad pública a raíz de las últimas movilizaciones en Marzo de 2006 en Francia<sup>432</sup> o las masivas manifestaciones de Mayo de este mismo año en los Estados Unidos, protagonizadas por los trabajadores de origen latino para exigir igualdad en sus derechos ciudadanos. En muchos países se ha desarrollado una conciencia de la precariedad destacando en Italia la existencia de ciertos grupos como Chainworkers que llevan varios años planteando un debate real sobre la situación, recogiendo una cierta herencia del “operarismo”.

Así se presenta en Madrid el colectivo de mujeres “Precarias a la deriva” que está compuesto por mujeres que realizan diferentes tipos de actividades, unidas por una misma posición de resistencia frente a la precariedad. Esta declaración expresa no sólo los contenidos y las reflexiones a las que han llegado sino un cambio de tono en el que la lucha por el respeto de las subjetividades no se opone al antagonismo común e hacia el sistema de explotación.

*Somos precarias. Lo que significa decir alguna cosa buena (acumulación de múltiples saberes, conocimientos y capacidades a través de unas experiencias laborales y vitales en construcción permanente), muchas malas (vulnerabilidad, inseguridad, pobreza, desprotección social) y la mayoría ambivalentes (movilidad, flexibilidad).*

*Pero nuestras situaciones son tan diversas, tan singulares, que nos resulta muy difícil hallar denominadores comunes de los que partir o diferencias claras con las que enriquecernos mutuamente.*

*Nos resulta complicado expresarnos, definirnos desde el lugar común de la precariedad. Una precariedad capaz de prescindir de una identidad colectiva clara en la que simplificarse y defenderse, pero a la que urge una puesta en común.*

*Necesitamos comunicar las carencias y excesos de nuestra situación laboral y vital a fin de escapar de la fragmentación neoliberal que nos separa, debilita y convierte en víctimas del miedo, de la explotación o del egoísmo del sálvese quien pueda. Pero, sobre todo, queremos hacer posible la construcción colectiva de otras posibilidades de vida a través de una lucha conjunta y creativa<sup>433</sup>*

---

<sup>432</sup> Los autores de estas manifestaciones eran grupos tradicionalmente diferentes, los trabajadores llamados intermitentes, trabajadores del mundo de las artes y el espectáculos, los estudiantes y los sindicatos se pusieron de acuerdo para frenar la entrada en vigor de una ley laboral que afectaba al primer empleo que esencialmente flexibilizaba aún más el contrato dejando abierta la puerta del despido libre. Las acciones de protesta así como el desarrollo de alternativas tuvo una estrategia mediática muy sofisticada y resultó muy efectiva.

<sup>433</sup> Precarias a la deriva *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina* (Tránsitos entre trabajo y no trabajo) Madrid: Traficantes de sueños útiles.

Precarias es a su vez un proyecto que genera acciones y teoría, apoyándose en muchos casos en tácticas y formas de hacer ligadas a la tradición artística. Sus propuestas pueden ser visitadas en el sitio: [sindominio.net/karakola/precarias.htm](http://sindominio.net/karakola/precarias.htm)

### 5.3.2. Condiciones y condicionamientos de algunas precariedades

#### a) Dos tiempos distintos para la precariedad: 1973-1996

La concepción heredada de lo que es un artista y las vicisitudes que de ella se derivan, los cambios del concepto de producción en arte y del arte mismo, dificultan, aún más si cabe, una visión unívoca del fenómeno de la precariedad.

Destacar la existencia de esta producción precaria, no significa defender que una mejora en las condiciones materiales de la creación redunde directamente en la calidad de la misma, se trata más bien de focalizar esta problemática real sobre el campo de las prácticas y sólo es posible no ocultando la situación de precariedad en la que viven y realizan su trabajo.

En 1973, cuando todavía no podemos ni siquiera hablar de una transición a la democracia en nuestro país, y por supuesto los derechos laborales tanto como las libertades públicas resultaban más que precarias, inexistentes, el llamado Grup de Treball<sup>434</sup> escribió:

*Dentro de nuestro medio cultural y dentro del marco de una realidad socio/política muy determinada la situación del artista se puede considerar precaria por la falta de medios económicos, la falta de información, el aislamiento, la colonización artística y económica, la confusión y el desarraigo, el autodidactismo y la imposibilidad de entrar en los medios de comunicación.*

Debemos reconocer una mejoría en ciertos de los puntos que estos artistas mencionan, pero también si renováramos el esfuerzo que ellos hicieron en fijar las dificultades a las que el productor de arte contemporáneo se enfrenta en el panorama actual, seguiríamos encontrando insuficiencias y precariedades de nueva naturaleza y que quizás por ello son más difíciles de identificar.

En una obra de arte escrita, fotocopiada e incluida en el catálogo de la muestra “Igualdad es diferencias” “*La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista colectiva*”<sup>435</sup> Marcelo Expósito y Carmen Navarrete, invitaron a varias asociaciones de artistas visuales (AMAVI, AAVC, Mendiaz) a coo redactar un informe sobre la situación de los trabajadores culturales, y en concreto sobre “las condiciones laborales bajo las cuales las artistas y los artistas cuyas obras podían ser visitadas en esa misma exposición, desarrollaban su trabajo”.

---

<sup>434</sup> Esta agrupación de artistas del entorno mediterráneo entre los cuales se encontraba, Frances Torres, Mercader, Muntadas y otros ya acusaban el que el rol del artista se hubiera convertido en un figurante al que solo se le pedía una actitud testimonial.

<sup>435</sup> Exposición comisariada por Iván PÉREZ *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado* (1997). Este texto, escrito entre diciembre 1996 y enero 1997 puede encontrarse en la Red en la dirección: <http://aleph-arts.org/pens/libertad.html>

Dos de los puntos a destacar de este informe son la falta de un marco laboral y jurídico que defienda los derechos de los artistas como trabajadores, y la falta de un debate en la propia “comunidad” de artistas sobre la degradación de las condiciones laborales reales.

Sin pretender exigir representatividad a estos dos comunicados, el del Grup de Treball y el de Navarrete y Expósito, separados en el tiempo más de 20 años, parece significativo el cambio de perspectiva que se aprecia al compararlos.

Los medios económicos invertidos en arte y en producción artística, que el Grup de Treball echaba en falta se han incrementado en paralelo al desarrollo del marco general de la economía en países como España.

El “acceso a la información” que reivindicaba el Grup de Treball, se ha facilitado tremendamente gracias al desarrollo de los medios de comunicación tecnológicos aunque también este progreso tecnológico puede fomentar formas de aislamiento renovadas, diferentes en parte a “el aislamiento” que hacía referencia el Grup de Treball, generando una sobresaturación de informaciones homogenizadas o cómo señalan Navarrete y Expósito

El marco que hace posibles las formas contemporáneas de control y censura de la práctica del arte. Siguen existiendo, sin duda alguna, unas formas de censura que diríamos tradicional, directa, centralizada; pero éstas no son tan importantes en definitiva, ni tan eficaces, como las formas de censura dispersas, diseminadas, descentralizadas, que integran o neutralizan la posibilidad de que la práctica crítica del arte tenga lugar, mediante toda una diversidad de dispositivos materiales y discursivos.

La “colonización artística y económica” que acusaban en los años ’70, se ha transformado en un complejo mecanismo globalizador que modifica tanto las carencias como las nuevas oportunidades, manteniendo la confusión y el desarraigo en el horizonte de la práctica artística

El “autodidactismo” se ha convertido en una opción más, la enseñanza de arte se ha popularizado gracias a escuelas y academias, este punto de crítica para el Grup de Treball parece resuelto en nuestros días, en el contexto de las manifestaciones artísticas que trata este estudio la posibilidad de un aprendizaje no reglado del individuo que hace arte se destaca como un valor importante frente a la utilización neutralizada de la creatividad que denuncian Navarrete y Expósito:

*Otra obscenidad de las cárceles de los EE.UU. es la reducción del arte a mero hobby o actividad recreativa, a algo que hacer para matar el tiempo y divertirse. Esta actitud es la consecuencia y el reflejo inevitables de la sociedad y cultura contemporánea en su conjunto: la actividad cultural se ve*

*principalmente como diversión y no se supone que pueda ser una actividad crítica -una actividad que te permita pensar de forma crítica sobre las relaciones vividas en el mundo y, especialmente, sobre las relaciones inmediatas en la sociedad.<sup>436</sup>*

Por último “entrar en los medios de comunicación” es posible e incluso inevitable para muchas de las propuestas artísticas de hoy. La habilidad de atraer la atención de los medios se ha descubierto como una de las estrategias fundamentales en el desarrollo de muchos proyectos artísticos. Podemos decir que la atención mediática sobre el arte español en general y en particular sobre un determinado tipo de prácticas es bastante espléndida en estos momentos

Esta necesidad-virtud sobre los media, entraña ventajas e inconvenientes, pues no podemos descuidar que tras esta cobertura de los media no siempre se encuentra un interés por las prácticas artísticas y por su difusión sino que funcionan más bien como estrategias publicitarias y promocionales de ciertos valores extra-artísticos.

Desde la perspectiva que nos propone el texto de Navarrete y Expósito podemos concluir que la situación del productor artístico ha variado mucho en las concepciones generales de la idea de trabajo pero esta transformación no se ha visto acompañada de la creación de un marco laboral y jurídico de defensa de sus derechos. Este no existía en 1970 y sigue sin existir en nuestros días.

De su texto se deduce el interés de las asociaciones de artistas plásticos de trabajar por la mejora de la confusa situación del artista en el plano jurídico y existen tentativas para estipular un régimen que establezca asuntos como seguros de enfermedad, desgravaciones por actividad, defensa de los derechos laborales frente a las instituciones, etc.

Estas acciones suelen darse dentro de una concepción más o menos corporativista del trabajo, que excluye desde su inicio creadores que se sitúan más independientemente del sistema artístico comercial, la opción legal se propone desde el estatuto del trabajador autónomo o dentro de las normativas establecidas para asociaciones culturales.

---

<sup>436</sup> Elizam ESCOBAR “*El poder heurístico del arte*”, Mientras tanto nº 66, (1996), citado por Marcelo EXPÓSITO y Carmen NAVARRETE en “La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista colectiva” en PEREZ Coord.) op. cit, 1997

b) Algunos acercamientos desde la práctica artística

La necesidad de un amplio debate sobre la precariedad que afecta a la forma de hacer, no sólo se aborda desde posiciones teóricas, también podemos encontrar varias reflexiones y propuestas por parte de los productores a través de sus prácticas artísticas.

Podemos afirmar que la discusión está siendo tímidamente esbozada entre algunos productores sin con ello suponer la existencia de una verdadera “comunidad” de artistas que se mantengan unidos ante la defensa de sus intereses comunes pero que se establezcan también como intereses compartidos con aquellos que habitan en los márgenes del circuito asegurado.

El artista accionista Rafael Lamata, componente de “Los torreznos” junto a Jaime Vallaure, propone un “Cuestionario para pensar acerca de la situación del arte paralelo- alternativo”<sup>437</sup>, en sus preguntas tipo test se abordan entre otras, cuestiones importantes que tocan de lleno las problemáticas de la figura de artista en el momento actual.

Destacaremos aquí íntegramente algunas de las 36 preguntas que forman este documento y que resaltan tópicos populares y muy extendidos sobre la imagen proyectada del artista y su situación material y cotidiana, sobretudo en lo referente al éxito y fracaso profesional y su confusión y entrecruzamiento con actitudes contrarias al sistema del arte hegemónico.

12. La vida media del joven artista alternativo es:

- a) Hasta que consigue trabajo como profesor de dibujo.
- b) Hasta que entra en una relación de noviazgo que le obliga a plantearse las cosas serias de la vida.
- c) Hasta que ya ha participado en varios festivales de performance y no se le ocurre nada más que hacer con gestos rabiosos, para despertar las conciencias aburguesadas.
- d) Hasta que hace su primera exposición colectiva en un centro cultural

13. El joven artista alternativo es muy interesante porque:

- a) apoya con vehemencia las iniciativas de los viejos artistas alternativos.
- b) critican con conocimiento de causa los centros oficiales de enseñanza del arte.
- c) suelen ser simpáticos.
- d) son carne fresca.

14. Los artistas alternativos no especialmente jóvenes son:.

---

<sup>437</sup> Este cuestionario fue redactado con motivo de un encuentro de artistas en Quebec y pueden consultarse actualmente en la red en el portal de Lt Machina: [http://www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/Cuestionario\\_para\\_pensar\\_acerca\\_de\\_la\\_situaci%C3%B3n\\_del\\_arte\\_paralelo-alternativo](http://www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/Cuestionario_para_pensar_acerca_de_la_situaci%C3%B3n_del_arte_paralelo-alternativo)

- a) artistas que no consiguen exponer en galerías desde hace más de 10 años.
- b) anarquistas formales.
- c) alcohólicos inteligentes.
- d) okupas con sensibilidad.
- e) Filósofos anti-filósofos.
- d) políticos de barrio, pero con cierta proyección estética.
- e) no-artistas creativos.
- f) gente convencida de que el mundo comercial del arte es una “puta mierda” y hacen su vida.

También se proponen cuestiones sobre las formas de producción que caracterizan las prácticas del “arte paralelo” y que resultan de relevancia para entender la precarización y la falta de complicidad que sufren determinado tipo de procesos:

Desde otra perspectiva los artistas Daniel García Andújar y Roc Parés realizaron una instalación que también pretendía poner de relevancia algunos factores de precariedad que afectan a las prácticas artísticas, se trataba de introducir las problemáticas derivadas de la actividad de los creadores y sus relaciones con los mediadores y otros gestores culturales

La intervención se realizó en el recinto ferial que acogía la edición del 2003 de ARCO (Feria de Arte contemporáneo anual que se celebra en Madrid) y la pieza fue presentada en representación del Museo de la Universidad de Alicante (MUA), allí colocaron una especie de tienda de campaña donde se prestaron primeros auxilios<sup>438</sup> en forma de asistencia jurídica gratuita a los artistas a los que también se invitaba a sumarse al proyecto llamado e-arco.org.

e-arco.org, no existe ya como página en la actualidad, esta organización tenía como meta denunciar “la falta de representación de los artistas como colectivo” en ARCO y revelar los conflictos a los que se ven sometidos los creadores “en su relación profesional con el mercado del arte”, la web estaba especialmente dedicada a los artistas a los que ofrecía información sobre sus derechos, además planteó una encuesta sobre sus honorarios y un espacio titulado “conflicto”, que coleccionaba las experiencias problemáticas con galerías, museos e instituciones, de los artistas que quisieran contarlas y así ponerlas en común.

Marcelo Expósito también ha trabajado el concepto de la precariedad tanto desde ensayos y posicionamientos teóricos como desde su serie de vídeos “Entre sueños” el primero de los cuales “Primero de Mayo” se desarrolla en una de las marchas de celebración renovada de la ya tradicional fiesta de los trabajadores. Su vídeos al igual que los anteriormente citados trabajos de Oliver

---

<sup>438</sup> Los autores jugaron con los símbolos de la Cruz Roja y de la Bandera suiza, que era el país invitado en esa edición a la Feria.



Ressler plantean el asunto de la precariedad dando voz a realidades que no tienen normalmente espacio y visibilizando dinámicas que funcionan como alternativas a la alienación y el conformismo.

Este tipo de acciones reivindicativas cuenta con muchos ejemplos en el ámbito de la acción y del activismo. La artista valenciana Xelo Bosch<sup>439</sup> con el colectivo Nongratas organizó en marzo de 2003 un desfile de precariedad coincidiendo con la semana de la moda en París, en el que se exhibieron algunos interesantes modelos de precariedad laboral<sup>440</sup>

### c) Sobre los “malos entendidos”

El debate sobre la figura del artista parece hacerse cada día más grande, al igual que otras actividades que el siglo pasado eran consideradas con normalidad como trabajo asalariado (como por ejemplo las actividades religiosas de sacerdotes, monjes y monjas), la producción cultural presenta características que hacen que sea ahora mucho más difícil localizarla. Deslocalizada y en muchos casos inmaterializada, la producción artística adolece de las problemáticas generales de los sistemas contemporáneos en los que la flexibilidad exigida al trabajador se convierte en un arma de doble filo, desregularizando medidas protectoras de la actividad artística.

El artista se encuentra en un estadio inestable, profesionalizar simplemente su figura, en el caso de que esta pudiera ser insertada en los parámetros habituales del trabajo<sup>441</sup> ayudaría, quizás, a facilitar la accesibilidad del productor a todos los derechos de los trabajadores (sueldo, seguridad social, pensión...) pero por otra parte incrementaría la problemática de otros artistas que no quieren, no necesitan o no pueden, aceptar estas condiciones.

En este sentido y siguiendo las ideas de Pierre Bourdieu<sup>442</sup>, Navarrete y Expósito advierten de “la mistificación de una falsa autonomía contemporánea de la esfera de la alta cultura y del desinterés de las instituciones que sostienen el discurso de la cultura visual enmascara los procesos de acumulación institucional de capital simbólico”

Además, conviene tener en cuenta el horizonte propio de las formas de trabajo tal y como las hemos entendido hasta ahora y sus propias transformaciones tendentes a la desregularización, flexibilización y deslocalización, que auguran en su conjunto una opción muy cercana a la inestabilidad a la que antes nos referíamos.

---

<sup>439</sup> Xelo Bosch fue una de las integrantes de la Fiambrera en sus inicios y realiza toda su práctica artística muy ligada a los ámbitos activistas desde una perspectiva muy interesante, su acción “elige participar” ha sido citada en referencia a la cuestión de la colectividad

<sup>440</sup> Más información sobre el evento Prêt à- précaire en la dirección <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/181967/index.php>

<sup>441</sup> Parámetros que son reflejados realísticamente en las listas de actividades laborales de las oficinas del INEM

<sup>442</sup> Pierre BOURDIEU *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. Argumentos Nº 167 1ª Edición 1992

Marcelo Expósito y Carmen Navarrete<sup>443</sup> consideran dos formas que se dan en nuestra sociedad, para representar la actividad artística, por un lado, el arte como una actividad estrictamente comercial, que intercambia objetos (o no- objetos) con valor simbólico, inmaterial y por el otro lado el arte se considera un ornamento de las sociedades satisfechas<sup>444</sup>

Según los autores, existe una contradicción en seguir manteniendo el mito del arte y del artista como individuo socialmente privilegiado que desarrolla una forma de trabajo no- alienado por un lado pero al mismo tiempo la utilización de la producción artística (generada por esos mismos individuos) integrada en el escenario general de la economía de mercado y la industria cultural y que debe responder a los modos de producción y consumo establecidos.

La doble concepción del productor de arte, genera un clima lleno de confusiones y “malos entendidos” que finalmente no acaba beneficiando al productor, el cual, a veces llega a encontrarse en una situación de desamparo inexplicable, ejemplos del cual son las siguientes situaciones:

Consideración de la actividad artística como hobby y minusvaloración de la figura del productor que es reducido a un “amateur” y por tanto trabajador voluntario.

Trabajo cultural gratuito en la elaboración de proyectos apropiado por instituciones de carácter muchas veces lucrativo, participación gratuita en exposiciones organizadas por instituciones públicas dedicadas a la cultura, que genera en sí una forma de propaganda gratuita de dichas instituciones, necesidad de conseguir una fuente de dinero, realizando otros trabajos, para afrontar los gastos de los proyectos y muchas otras circunstancias más que podíamos resumir en una autogestión convertida en autoexploración.

Por otro lado los riesgos para el artista “profesionalizado” también son destacables y en cierto modo conllevan una precariedad que no suele declararse explícitamente por diferentes razones pero sobretudo por la propia posición en el mundo del arte de estos actores, que no pueden permitirse cierto nivel de crítica o que no aceptando su situación se avergüenzan de reconocerla:

Dependencia absoluta de la legitimación de la crítica y demás agentes mediadores que son los que finalmente “contratan”, normalmente el artista trabaja por obra y pocas veces se le ofrece un contrato indefinido.

Producción acelerada en la cual influyen más las fechas que el tiempo de desarrollo del proyecto (el arte envuelto en la industria cultural requiere también procedimientos industriales)

Incertidumbre sobre la financiación de las obras, constantes negociaciones no siempre acompañadas de un apoyo legal.

---

<sup>443</sup> EXPÓSITO y NAVARRETE op. cit, 1997

<sup>444</sup> En una obra de arte escrita, fotocopiada e incluida en el catálogo de la muestra “Igualdad es diferencias” Véase: <http://aleph-arts.org/pens/libertad.html>

Sometimiento de las tendencias del arte, las trayectorias artísticas en correspondencia directa con las temáticas imperantes de cada temporada más que con la evolución personal del creador.

Procesos de autocensura solapados ante el convencimiento de lo que sí es aceptable y lo que no lo es.

En definitiva, una burocratización de la experiencia en el momento de su producción artística, que suele conllevar una burocratización en el momento de su recepción.

### 5.3.3 Contra la mercancía artística profesional a favor de un “arte económico”

Todo arte connota un factor económico en la medida que nada escapa ahora a ese dominio, algunas propuestas pueden resultar totalmente afirmativas del estado impuesto por las formas de mercado y otras pueden ser disidentes, en cualquier caso todas implican un posicionamiento en lo económico que ya Benjamin había abordado preguntándose por la posición del artista frente a las condiciones de producción:

*Más que la pregunta de la crítica materialista ¿Cómo está una obra respecto de las relaciones de producción de la época; si está de acuerdo con ellas; si es reaccionaria o si aspira a transformaciones y es revolucionaria? ¿En qué relación está la obra literaria para con las condiciones de producción de la época?*<sup>445</sup>

En este mismo sentido conviene recordar el análisis que hacía Naomi Klein de sus tiempos de universidad, en los que imperaba la discusión intelectual sobre la imagen a la luz de las nuevas metodologías del momento, análisis feministas, psicoanalistas, estudios culturales y postcoloniales a los que se les escapaban ciertos problemas relativos a las necesidades y condicionamientos materiales que estaban sufriendo.

*Estábamos demasiado ocupados analizando las imágenes que se proyectaban en la pared para advertir que habían vendido hasta la pared misma*<sup>446</sup>

Son pocos los autores que no se hayan preocupado por el factor económico de lo que hacen, pero mucho menos son los que han convertido su propia actividad en una declaración explícita de su posición ante ese valor económico de sus obras. Entre este grupo pequeño podemos tomar por ejemplo<sup>447</sup> a Isidoro Valcárcel Medina

Según Valcárcel Medina, no debería necesitar adjetivos, ni escribirse con mayúscula<sup>448</sup>. El arte consiste en un trabajo que “el autor está en condiciones de producir con sus propios recursos o con algún otro que se le preste”<sup>449</sup>. En definitiva: “arte económico” (el arte barato) es el arte

---

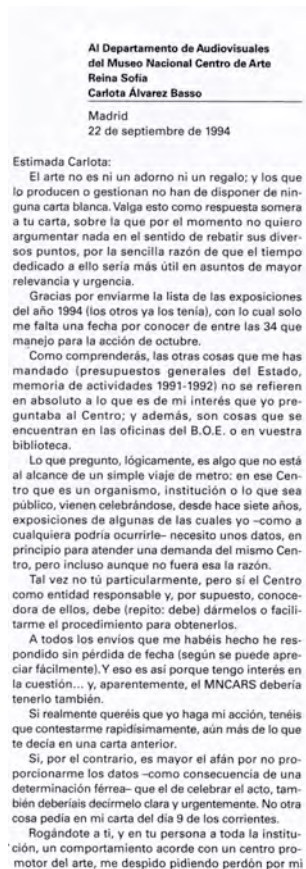
<sup>445</sup>Walter BENJAMIN. “El autor como productor” (1934) en *Iluminaciones III* Madrid: Taurus Ed., 1975.

*Proponer la pregunta ante la obra ¿cómo está en ellas? ¿qué función tienen dentro de las condiciones literarias (artísticas) de producción de un tiempo ? ¿Cual es su técnica literaria?*

<sup>446</sup> Naomi KLEIN. *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2001. El patriarcado se hace funky. Pág. 161

<sup>447</sup> Me gustaría subrayar el sentido que Valcárcel Medina le da al “por ejemplo” cuando dice que: ...el papel social del artista en la sociedad a la que inevitablemente pertenece no es ejemplar pero si un ejemplo. decir «Bueno...oiga, es que también se puede hacer esto que yo hago »y no «Hagan ustedes esto».

<sup>448</sup>En una acción realizada en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca en 1994 en un aula donde se impartían clases de historia del arte, escribió cien veces en la pizarra: “No escribiré arte con mayúscula”.



Ante las perspectivas de la situación de la producción cultural en las sociedades actuales que hemos introducido en puntos anteriores, este y otros autores demuestran en sus prácticas una especial preocupación por no hacer de la obra de arte un signo ostentoso de status o de poder económico, creadores que optan por desarrollar sus prácticas en un sentido contrario a la opulencia, la espectacularidad y la monumentalidad de otro tipo de corrientes del arte y del consumo en general.

*Este elogio de lo barato, es también en sí mismo un posicionamiento frente a una sociedad de consumo ostentosa derrochadora y exagerada y una denuncia del otro tipo de arte que responde a estas expectativas, el arte caro, no comprometido con su medio y con su tiempo pero totalmente comprometido por ellos*<sup>450</sup>. “

Las propuestas como las de Isidoro Valcárcel, se presentan en contra de la mercancía artística profesional y a favor de un “arte económico” un “arte sin artificio”. Valcárcel Medina nos propone literalmente “hacer sólo arte imprescindible y sólo arte barato”<sup>451</sup> y como norma de actuación sugiere a los creadores que no generen “productos que vistos desde fuera den prueba de nuestra actividad, sino que debe ser la propia actividad, la propia actitud, la que de “prueba de nuestra acción creativa”<sup>452</sup>

Frente a los condicionamientos efectivos de la producción, Isidoro Valcárcel aboga radicalmente por un arte de autogestión “*por naturaleza o por circunstancias*” un arte que responda a la idea del bricolaje sesentista al “Hágalo usted mismo”. Este posicionamiento, además de incentivar la creación general, da la vuelta a una situación de vasallaje que se suele encontrar en las concepciones actuales del arte contemporáneo, que parece ya no poder existir de ninguna forma sin la cobertura económica y legitimadora de algún benefactor.

El autor ironiza sobre las instituciones que ya no pueden organizar exposiciones sin que esto requiera un enorme presupuesto.

---

Este artista propone en otras de sus conferencias una distinción entre obras “de arte” y obras “del arte” abriendo un marco de interpretación y de lectura del arte que no corresponda o se legitimize sobre su propia institución.

<sup>449</sup> Fragmento de una conferencia impartida en el ciclo “Cultura, crisis, cultura” en el Círculo de Bellas Artes. Madrid 4 de abril de 1993 e incluido en el catálogo *Ir y venir*, 2002. Pág. 62

<sup>450</sup> “La situación”. La situación fue una acción realizada en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca 1993. publicado en Zehar, San Sebastián: agosto-septiembre-octubre, 1993 n°23. Págs. 13-14 y en VALCÁRCCEL MEDINA op. cit, 2002. Pág. 64

<sup>451</sup> Valcárcel critica la preocupación constante de los artistas por compilar, maquetar y generar dossiers de sus obras, actividad que en muchos casos requiere más dinero y tiempo que la propia obra en sí.

<sup>452</sup> “La situación”. op. cit. Pág. 65

Este artista, en su ya larga trayectoria, ha acompañado estas reflexiones de su propia experiencia, viéndose obligado a tener que rechazar varias oportunidades de exponer su obra en instituciones artísticas relevante.

En cierta ocasión el artista fue invitado por una gran empresa (Telefónica) a una exposición en un espacio dedicado al arte tecnológico, que no pudo ser realizaba porque “sólo costaba una peseta”; con esta acción el artista parece querer resaltar especialmente el gasto que implican determinadas obras de carácter tecnológico o científico que además aportan investigaciones y soluciones para aplicaciones fundamentalmente comerciales.

Es también conocida otra polémica con el Museo de arte Reina Sofía, cuando ante el ofrecimiento de organizar una exposición individual de su trabajo, pidió a sus gestores algunos datos sobre los costes de las exposiciones que habían realizado en esa misma temporada, lo que obligaba a esta Institución pública a dar cuenta del reparto que hace de sus presupuestos también públicos, el museo finalmente se negó a aportar dichos documentos.<sup>453</sup>

Pero su inconformismo no se dirige exclusivamente hacia las Instituciones poderosas, sino que se muestra también crítico ante la exigencia en la producción artística contemporánea de contar siempre con grandes recursos y aboga por un tipo de trabajo posible que se genere en el entendimiento de una situación y que no se haga depender exclusivamente de una fuente de financiación

Aunque el mensaje de Isidoro Valcárcel Medina siempre tiende a lo creativo también adopta una actitud muy crítica con ciertos artistas que se quejan de las instituciones pero respetándolas, del mercado, sirviéndole y de la crítica, siguiéndola cuando no son capaces de una autocrítica, ni de sacar adelante sus ideas.

Por eso el artista plantea varias posibles alternativas para las obras que no pueden afrontar sus gastos:

*1º busque la adaptación posible para no desistir*

*2º si, por fin, no dispone ni de las 10 pesetas para hacer una fotocopia de su futura obra, que la cuente. Que la cuente a priori, no a posteriori, porque eso hace la cultura institucionalizada y de referencias: actuar a remolque. Hablar de algo que ya ha pasado y sobretodo si se hace con regodeo y añoranza es triste y pobre. Por el contrario, hablar de algo que se desea que pase es rico y combativo”<sup>454</sup>*

La actitud de Valcárcel así como de muchos otros artistas hace patente el mantenimiento de una cierta resistencia del que podríamos denominar “arte libre” frente al libre mercado y constata que los planteamientos de una y otra circunstancia no pueden coincidir siempre:

---

<sup>453</sup> La correspondencia entre el artista y la gestora encargada de representar a la Institución ha sido recientemente publicada en la compilación recogida en *Desacuerdos 3*.

<sup>454</sup> “El arte económico”. VALCÁRCEL MEDINA op. cit, 2002. Pág. 62

*Las obras del arte son las que se ven, compran, exhiben y dan que hablar. Las obras de arte son las que no suelen hacer esas cosas aunque puedan hacerlas, sino que asustan y hacen enmudecer. Lo contrario, pues.*<sup>455</sup>

En este sentido conviene interpretar algunas producciones en precario cuya existencia se remonta a épocas remotas pues el fenómeno de la inestabilidad y las carencias en el arte pueden encontrarse desde el principio de los tiempos en toda actividad y movimiento artístico reconocido o no por la historia del arte.

---

<sup>455</sup>Entrevista con José Díaz Cuyas y Nuria Enguita Mayo VALCÁRCEL MEDINA op. cit, 2002. Pág. 88

### 5.3.4 Redes en vez de materiales

*De la adversidad vivimos.*

Nova Objetividade Brasileira., 1967.<sup>456</sup>

En frecuente encontrar en la producción artística de todos los tiempos como en general en cualquier otra actividad, casos en los que la falta de recursos se suple a través de una implicación colectiva.

Con esto no pretendemos decir que el establecimiento de formas de cooperación derive necesariamente de una situación de precariedad pues la creación de redes de colaboración colectivas constituye en la mayoría de las ocasiones un fin en sí mismo, pero sí podemos reconocer que el factor de la necesidad contribuye poderosamente a establecer estos lazos.

Las formas de organización pueden darse en muchas modalidades, en este estudio queremos destacar aquellas que persiguen una estructura horizontal, alejándose de la jerarquización habitual de los sistemas.

A modo de referente histórico podemos citar algunas experiencias e intervenciones desarrolladas en el ámbito del llamado “arte de acción” así como el “arte postal”. Estas formas de producción y distribución comparten la característica de no generar, en principio, objetos exhibitivos aptos para el mercado del arte con el que siguen manteniendo un cierto distanciamiento<sup>457</sup>

Desde la década de los 80, las heterogéneas experiencias de arte de acción han centrado parte de su reflexión teórica en los conceptos de producción artística, de exhibición y de distribución y las personas que compartían esta forma de concebir el arte como acción, han desarrollado sus prácticas al margen prácticamente de cualquier ayuda institucional o privada representativa<sup>458</sup>.

---

<sup>456</sup> Arthur BARRIO. *Manifiesto* 1970. Rio de Janeiro. Este manifiesto de los materiales precarios ha sido publicado posteriormente en el catálogo de la exposición individual del artista Regist(R)os en el Museo Serralves, 2000 y en el catálogo de la exposición colectiva comisariada por Carlos BASUALDO “De l’adversité, nous vivons” en el Musée d’Art Moderne de la Ville de París, 2001

*Debido a una serie de situaciones en el sector de las artes plásticas, en el sentido de un uso cada vez mayor de materiales considerados caros para mi-nuestra realidad en el contexto socioeconómico del tercer mundo, e, debido a que los productos industriales no están a mi-nuestro alcance, sino en poder de una élite que yo contesto porque la creación no puede estar condicionada, tiene que ser libre*

*Por tanto, partiendo de ese contexto socioeconómico yo utilizo materiales perecederos, económicos como basura, papel higiénico, orina...*

<sup>457</sup> Es desde luego discutible hasta que punto esta independencia se mantiene viva en nuestros días, los procesos de adaptación de formas no mercantilizadas son rápidos y polimórficos, aún así podemos considerar que todavía puede hablarse de propuestas no integradas y puede identificarse una intención manifiesta de estos creadores por no participar de los circuitos comerciales.

<sup>458</sup> Entre las acciones realizadas en el pasado reciente por esta red en el panorama nacional podemos destacar el acontecimiento denominado “arco-acción”, sencillísima intervención que tuvo lugar en el recinto ferial de Madrid durante la exhibición de la feria de arte ARCO, los años 95,96 y 97. Con intención de congrega a accionistas y performers y de visibilizar la situación de precariedad de un determinado sentido del arte, este encuentro fue organizado de forma parasitaria y sin permiso por Public-art y aire.



*El arte dejará de ser un “mal” que sólo puede ser redimido con el éxito y el dinero (los artistas son deseables sólo en la medida en que se coticen en las subastan y aporten divisas a sus patrias) para devenir un mecanismo de relación social con minúsculas<sup>459</sup>*

Pero si existe un medio donde la estructura en Red ha modificado radicalmente sus posibilidades este es el medio informático.

*Vuestros conceptos relativos a la propiedad, a la expresión, a la identidad, al movimiento y al contexto no nos conciernen. Están fundados sobre la materia. Y aquí no hay materia<sup>460</sup>.*

Internet ha sido más que un medio técnico, ha introducido la posibilidad global de nuevas formas de conectividad y otro tipo de intercambio que funciona con otro tipo de cosas, variando con ello profundamente el alcance de sus efectos.

La duración que era en la modernidad el sentido de la imagen<sup>461</sup> desaparece en la Red en la que según José Luis Brea<sup>462</sup>, sustituimos la memoria recuperativa (la moderna) por una memoria dinámica una memoria que aunque no tiene la capacidad de constituir un archivo como una biblioteca a un museo pero que tiene una capacidad relacional, es intercambiable y fácilmente transmisible y está predispuesta para ser compartida. Se trata, haciendo un símil con las memorias de los ordenadores de una memoria RAM, de arranque y otra memoria de acumulación llamada ROM. Esta es una de las dimensiones más interesantes de la nueva Red,

---

La idea consistía en convocar a través de una tarjeta fotocopiada una sesión de performance dentro del recinto ferial enfrente de algún stand elegido al azar. La condición base para participar consistía en realizar acciones que por su naturaleza difícilmente podían ser prohibidas, como por ejemplo permanecer estático en una pose extraña, mirar persistentemente al techo etc. En la tercera edición de 1997 el éxito de convocatoria fue tan grande que la circulación quedó completamente colapsada y la organización de la feria tuvo que intervenir, fue el momento más álgido del proyecto y su última convocatoria.

La Red de artistas de acción en el panorama español sigue viva aún en 2006, la precariedad de los años ‘90 ha sido tomada por muchos de ellos, incluido Isidoro Valcárcel Medina como una opción fructífera, los eventos y festivales dedicados este tipo de propuestas han aumentado sin poder llegar a decir que resulten suficiente para el mantenimiento completo de esta escena.

Esta intervención fue promovida por la agrupación AIRE y Public-Art

AIRE se define como "espacio de pensamiento artístico para una ecología del arte" es un proyecto de revista-postal, estructura organizativa y archivo fotográfico. En abril y agosto de 1992 Joan Casellas realiza los dos primeros prototipos de AIRE revista. Con la colaboración de Agnes Ramirez y Ernest Puig el 28 de diciembre de 1992 se presenta el número cero de AIRE en la Galería H2O de Barcelona con acciones de Nieves Correa i J.M.Calleja. AIRE como estructura organiza encuentros de acción y exposiciones entre las que destacan los encuentros parásitos como el ya mencionado "ARCO-ACCION" organizados en colaboración con Public-Art dentro del recinto de la feria ARCO las temporadas 95,96 y 97; la exposición DOCUMENTO-ACCIÓN en la Sala Can Felipa de Barcelona el año 1998 o el festival arte en acción Off Macba en Barcelona el mismo año 1998.

<sup>459</sup> Joan CASELLAS “La acción como teoría en el estado español de los noventa.”

*La "acción como teoría" nos ha permitido desarrollar una identidad artística no traumática, interrelacionándonos con el mundo desde el arte sin que éste nos hipoteque como personas. Es decir, actuar lejos del gesto heroico y sacrificado del genio. La accesibilidad de la acción se traducirá en invertir la necesidad por la posibilidad del lugar y su contexto...La disolución de la autoría, las identidades colectivas así como la propia negación del arte como territorio específico o su disolución en el cuerpo social” son algunas de las cuestiones más o menos introducidas en nuestro debate interno. Los diversos mecanismos que esto pueda abrir (o cerrar) así como su grado de "radicalidad" son cuestiones que aún están lejos de ser una práctica; representando para nosotros como colectivo otra suerte de "teoría”*

<sup>460</sup> Jhon Perry BARLOW. Declaración de independencia del ciberespacio. Davos, Suiza 8 Febrero 1996

<sup>461</sup> Para Baudelaire el arte consistía en la mnemotecnia de la belleza

<sup>462</sup> Jose Luis BREA. Ponencia desarrollada dentro del ciclo “Las imágenes del arte, todavía ” dirigido en 2005 por Aurora Fernández Polanco y Josu Larrañaga en la UIMP.Cuenca

capaz de fomentar una distribución de la riqueza de naturaleza cooperativa que se basa en la realidad de que el “bien” compartido no se consume en el uso, el artista, según Brea se convierte entonces en una especie de device que actúa en procesamiento virales .

En esta “economía de la abundancia” que es la economía de las ideas y los conocimientos, no resulta más valioso lo más escaso sino justamente tiene más valor lo más distribuido, la mayor cantidad. Pese a la potencialidad del desarrollo de redes, tenemos que reconocer que este reparto colectivo en la realidad sufre una fuerte tensión y se encuentra continuamente ante el peligro de una recapitalización de un saber común, de forma que incluso los proyectos más ambiciosos de la red se ven coartados por leyes y fórmulas que reproducen las formas económicas tradicionales, que imponen tasas y regulan el acceso.

Otro peligro que hay que afrontar es la conformación de grupos cerrados, nuevas e impenetrables organizaciones que no aportan al interés más general. Finalmente el problema de las redes sigue siendo un asunto de accesibilidad y de cooperación.

Maurizio Lazzarato nos invita a considerar la producción artística como bien común:

*Los bienes comunes son diferentes a los bienes públicos o colectivos. Los bienes públicos el agua, el aire, la naturaleza son el objeto de la economía política. Los bienes comunes son intangibles, anapropiables, inintercambiables, inconsumibles son gratuitos y tan indivisibles como infinitos.. Se crean como la obra de arte según Duchamp, a medias como resultado de la actividad del artista y a medias como resultado de la actividad del público*<sup>463</sup>

Desde esta dimensión el trabajo colaborativo, el trabajo en red (que no implica exclusivamente a las redes que favorecen los nuevos medios) es no sólo un elemento de trabajo para una empresa, de trabajo intercambiable por dinero, sino que además se convierte en una forma de resistencia y de creación.

Los trabajadores inmateriales no intercambian todo su conocimiento en su trabajo remunerado, porque el saber no se agota con su uso sino que más bien se acumula, de forma que este “capital” queda en manos del trabajador, que puede hacer con ello lo que más desee. Si este “saber” se coordina en redes su poder aumenta<sup>464</sup>

Lo fundamental resulta ser la presencia del otro “despojada de toda forma de dependencia y de jerarquía, no es ya una abstracción consubstancial a la mercancía sino la condición misma del acto de producción.”<sup>465</sup>

---

<sup>463</sup> LAZZARATO. op. cit, 2006. Pág. 123

<sup>464</sup> LAZZARATO. op. cit, 2006. Pág 117.

Conviene también destacar otra variable del capitalismo en la actualidad, siguiendo a Lazzarato:

*Actualmente una empresa como Microsoft no consigue unos beneficios extraordinarios sobre la base de la explotación del trabajador, que denuncia el marxismo o la economía política, sino que derivan de la constitución de una clientela y el monopolio sobre ella.*

*La empresa explota a la sociedad, jerarquizándola y constituyéndola en públicos y clientes, explotando la creación social de lo posible y su efectucción*

El acto de producción se objetiva no en el producto de trabajo, ni en el valor de intercambio, ni en el valor de uso, sino en ese espacio público de cooperación, que plantea la matriz colectiva como finalidad de la actividad.

*Is it not perhaps that beauty which material assumes when it is freed from artificial make-up and reveals its original characteristics?*

!956 Gutai manifest Jiro Yoshihara<sup>466</sup>

El coste del material, los materiales utilizados en la producción artística son literal y también metafóricamente significativos a la hora de valorar el lugar en el que nos –se sitúa el productor.

Los materiales de los que están hechas las obras resultan muy recurrentes en el discurso sobre las teorías del valor. Como hemos abordado en epígrafes anteriores, tanto Debord como Adorno han considerado el análisis del arte contemporáneo para sostener un discurso sobre las contradicciones entre los posibles usos de las fuerzas productivas y la lógica de autovalorización ejercida por el capital<sup>467</sup>.

Por ejemplo, los materiales utilizados por Hirschhorn son manifiestamente los opuestos a los empleados por los postminimalistas<sup>468</sup> y esta elección refleja por un lado ciertos problemas teóricos, un interés por plantear las problemáticas del “valor artístico” confrontando el valor de culto, el valor de uso, el valor de cambio, el valor de intercambio de signos...y por otro, al igual que manifestaba Arthur Barrio en 1970<sup>469</sup>, la elección de materiales económicos depende de un intento de solidaridad con el público de los lugares donde instala sus piezas, un público al que a veces (especialmente en los monumentos, quioscos, pabellones y en la biblioteca Albinet)<sup>470</sup> se le ha impedido social y culturalmente el acceso a las formas tradicionales de la representación.

---

<sup>465</sup> Olivier BLONDEAU. “Génesis y subversión del capitalismo informacional” en VVAA *Capitalismo cognitivo*. Madrid: traficantes de sueños, 2003. Pág 45-46

Como ejemplo de este cambio en la concepción de la producción el autor nos ofrece el caso del desarrollo de Linux, un programa de Software libre que es mejorado y probado de forma cooperativa y cuya versión definitiva no puede teóricamente existir pues se basa en el continuo proceso de mejora. Según el autor,

*La comunidad de usuarios, de desarrolladores y de contribuyentes de Linux, que cuenta ya, según ciertas estimaciones, con cerca de 50 millones de personas, con una alta tasa de crecimiento anual, lejos de disolver el lugar social en un individualismo ciego a la alteridad ¿acaso no inaugura nuevas formas de relación social?*

<sup>466</sup> “Gutai manifest”. Publicado en diciembre de 1956 en la revista de arte japonesa “Geijutsu Shincho”

<sup>467</sup> Cada uno resolvió el asunto de forma tangencialmente opuesta; mientras que Debord nos invitaba a la negación de la institución arte y a la fusión total de la práctica artística con la vida, Adorno defendía que la función crítica del arte moderno se garantizaba justamente en la separación de un arte autónomo y la vida.

<sup>468</sup> Precisamente el minimalismo y su conceptualismo incorporaron el uso de materiales industriales que representaban lo opuesto a la manualidad tradicional de las artes

<sup>469</sup> BARRIO. Manifiesto op. cit, 1970.

<sup>470</sup> Thomas HIRSCHHORN entrevistado por Guillaume Désanges en agosto de 2004 tras las 3 semanas de construcción, 8 semanas de abertura al público y a semana de desmontaje del proyecto Musée Précaire Albinet. Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004. Aubervilliers: Édition Les Laboratoires d’Aubervilliers, Xavier Barral, 2004. Avant/Après. Pág sin numeración

*Utilizo estos materiales por su capacidad de utilización y comprensión por todos, cinta adhesiva, cartón, madera, pexiglas, neones...son materiales que no pretenden intimidar y que no aportan un plus-valor, en tanto que materiales.*

Buchloh entiende las instalaciones de Hirschhorn en relación a las esculturas de distribución de la escultura más radical de los años '60 (Hesse, Morris, Nauman, etc.) presentando nuevas reflexiones sobre el objeto y sobretodo sobre el valor, estas esculturas rondan tres conceptos de valor, reafirmandose como verdadera basura acumulada, negando su valor de intercambio y recordándonos (denunciando)la destrucción sistemática de recursos en pos de una producción de los más pequeños incrementos de valor de intercambio.<sup>471</sup>

---

*Hay que gastar, derrochar toda la energía! El arte afirma su verdad por la forma, quiero afirmar una forma y quiero dar forma, dar forma no significa hacer la forma, utilizo formas y materiales y reflexiono sobre su dimensión poética.*

<sup>471</sup> Benjamin BUCHLOH."Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams". Véase en el catálogo *Thomas Hirschhorn*. Londres y Nueva York: Phaidon, 2004. Pág. 42

### 5.3.5. Algunas preguntas sobre la “marginalidad tolerada”, los “Outsiderismos” y la autogestión

*La cultura se refiere a procesos simbólicos que delimitan un adentro y un afuera jerarquizados. Este aspecto delimitador sigue siendo fundamental, aun luego del desplazamiento que la antropología ha operado en las acepciones esteticista y clasista<sup>472</sup>*

Ir creando márgenes suele ser la práctica más habitual de la experimentación y las producciones a las que este estudio pretende acercarnos responden casi siempre a este criterio. Pero la propia noción de margen es muy difícil de acotar y más aún cuando corresponde con formaciones de carácter efímero.

Los márgenes son los que crean arte, al igual que una planta que crece por sus hojas y sus ramas, los márgenes además no constituyen superficies completas que rodean el objeto ni tampoco están hechos de un material impermeable ni hacia dentro ni hacia fuera, podríamos considerar que los márgenes ni siquiera corresponden a los conceptos de fuera y dentro en cuanto que su propiedad más característica es justamente ponerlos en redefinición constantemente, en este sentido el trabajo de los márgenes es dialéctico, un tira y afloja con distintas contrapartes.

Los márgenes del arte son habitables, pero además, al igual que hemos resaltado en el caso de la precariedad, mantienen una tensión interna entre la marginalidad exclusiva y la marginalidad productiva. Ambas presentan también complejas connotaciones.

Para tratar el asunto de la marginalidad en el sistema artístico y en la producción en precario abordaremos varios puntos de vista divergentes pero no opuestos, perspectivas que podríamos sintetizar en el problema de la confrontación inocua que critica Benjamin Buchloh, la utopía de un arte revolucionario que exalta Gregory Battcock. Y en la concepción de autonomía problematizada por los propios teóricos que la defendieron hace unos 30 años; Franco Berardi<sup>473</sup> en referencia al ser autónomo y Jacques Rancière en referencia a la estética.

---

<sup>472</sup> George YÚDICE “¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones”. Ensayo formó parte de una contribución al capítulo “Migraciones y diversidad cultural: al encuentro de un nuevo nosotros” del Informe sobre Desarrollo Humano: *Una mirada al nuevo nosotros. El impacto de las migraciones*, PNUD, San Salvador, 2005. Véase también en la dirección: [http://www.nuso.org/upload/articulos/3314\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3314_1.pdf)

<sup>473</sup>

a) ¿Sería posible desarrollar un trabajo artístico en circuitos autogestionados que no dependiese de los movimientos y tendencias del mundo del arte y que constituyese a su vez una especie de autolegitimación artística?

Aceptar que lo que consideramos arte en la actualidad depende de los condicionamientos reales asociados a la trama de poderes que rodea el sistema comercial e intelectual del arte, no significa excluir la posibilidad de las propias prácticas en la cuestión de su legitimación.

Benjamin Buchloh, en un ensayo sobre el Ready made<sup>474</sup>, insiste en la importancia de que las prácticas artísticas tengan siempre en cuenta los condicionamientos hegemónicos y de que, en la medida de sus posibilidades, es responsabilidad suya, hacerlos visibles. Si esto no ocurre así, el teórico advierte del peligro de contribuir con los procesos de fetichización dejando en manos de un sistema comercial valores que deberían estar regulados por otro tipo de intereses.<sup>475</sup>

Es justamente por la necesidad de atender a estos condicionamientos, que la producción y distribución de arte no puede creer que simplemente escapa al poder jerárquico del sistema al no reconocerlo.

Para Buchloh las prácticas artísticas contemporáneas deben “amoldarse” a la hegemonía institucional, el contexto empresarial y las “prácticas culturales oficiales”<sup>476</sup> porque es necesario que dentro de este marco intenten “asaltar las formaciones ideológicas dominantes de la cultura oficial”.

Por eso critica lo que él llama “marginalidad tolerada”<sup>477</sup> porque como en el caso opuesto, el de los complacientes con el status quo, las personas que quedan excluidas de los procesos de producción y de distribución del sistema del arte tal y como es, tampoco

---

<sup>474</sup> BUCHLOH op. cit, 2004

<sup>475</sup> Ibíd. Pág. 164

*...de este modo contribuyen a consolidación del discurso artístico institucionalizado contemporáneo y al continuo proceso de fetichización que lo caracteriza: camuflan su obsolescencia por lo que tocan tanto a sus prefiguraciones discursivas en la historia del arte del siglo XX como a los medios técnicos de representación y de producción que lo rodean, niegan su capacidad para estar a la altura de las ambiciones, los compromisos y los logros que marcaron la actividad artística a lo largo del siglo XX ( a veces uno se pregunta cómo se sentirán esos artistas al enfrentarse con la mentalidad y la integridad de los artistas de generaciones anteriores y al darse cuenta de que ellos en cambio pasarán a la historia , en el mejor de los casos como sucesores de Bernard Buffet); o por lo que toca a su público, reconcilian su dependencia económica de los lobbies empresariales, los coleccionistas con su afán inversor y los yuppies especuladores con su pretensión de elaborar construcciones estéticas únicas supuestamente dotadas de una capacidad de comunicación universal y una accesibilidad total*

<sup>476</sup> Ibíd. Pág 164

*El discurso legitimatorio ( del sistema del arte) tiene su correlato dialéctico en las prácticas artísticas radicales que se niegan a aceptar que la hegemonía institucional, el contexto empresarial y las prácticas culturales oficiales son la realidad histórica a la que debe amoldarse ineluctablemente cualquier práctica artística contemporánea.*

<sup>477</sup> Ibíd. Pág 164

podrán mantener su posición respecto de las formas fundamentales del arte que implican entre otros asuntos esta compleja e intrincada relación con el poder.

*Así pues adolece de una falta de especificidad en la medida en que renuncia a una confrontación con los auténticos principios constitutivos del arte, el mercado y las instituciones de la cultura oficial, que le permitiría mostrar cómo la práctica estética mantiene un inextricable vínculo con la realidad económica y la ideología sin someterse por completo a ninguna de las dos*<sup>478</sup>

Buchloh entiende estos “vínculos con la realidad económica y la ideología” que comporta el arte, como un territorio de batallas potenciales y exige a todos los agentes implicados que se enfrenten pues son ellos los que tienen las armas adecuadas para hacer visibles estas realidades y mantener la posibilidad de otras diferentes.

Desde luego la opinión del teórico resulta bastante exigente respecto a muchas formas de colectivos que optan por ensayar una práctica marginal y eluden el contacto con el mundo del arte, pero también previenen de la dificultad para entender algunas obras pretendidamente críticas pero que sólo narran o describen situaciones de hecho sin relación a su nuevo contexto, sin crear lo que en el mismo sentido, autores como Maurizio Lazzarato definen como lo “posible”<sup>479</sup>, el éxito no es sólo la actitud antagonista sino ser capaces de abrir el sentido del conflicto de forma que se ponga en cuestión las propias condiciones del mismo

Por otro lado, Buchloh también nos está invitando a la reflexión ante ciertas propuestas que se presentan inocentemente aisladas de todas las circunstancias que la rodea, que no tiene en cuenta la dimensión expandida de cualquier obra de arte y consideran que el significante de la imagen puede por sí solo activar los sentidos en la dirección deseada

---

*Se trata de una producción cultural que se contenta con moverse en la sombras de una marginalidad tolerada, que no se propone el asalto a las formaciones ideológicas dominantes de la cultura oficial y que, en consecuencia, está sujeta a sus propios procesos de refutación y engaño ideológicos.*

<sup>478</sup> BUCHLOH op. cit, 2004. Pág.165

<sup>479</sup> LAZZARATO. op. cit, 2006. Pág 106:

*... como hemos visto en la ontología neomonadológica, otro mundo posible está siempre ahí virtualmente. La bifurcación de series divergentes amenaza al capitalismo contemporáneo. En el mismo mundo se despliegan mundos que no son posibles a la vez. Por eso el proceso de apropiación capitalista no se cierra nunca sobre sí mismo, sino que se muestra siempre incierto, imprevisible, arriesgado. El capitalismo trata de controlar esta bifurcación, siempre virtualmente posible, por la variación y la modulación continua: ni producción de un sujeto, ni producción de un objeto, sino de objetos y sujetos en variación continua, administrados por las tecnologías de la modulación, que están a su vez en variación continua.*

b) ¿Podemos seguir considerando la existencia de un anti-arte?<sup>480</sup>

Anti-arte no es un término actual sino un concepto histórico e historizado, podemos considerarlo principalmente para acercarnos a la situación de hoy pues como todo en el pasado, aunque haya sido superado por algunos teóricos, prosigue su evolución.

En 1969 Gregory Battcock, teórico cercano al movimiento de arte denominado “conceptual” y que tenía como uno de sus estamentos la crítica institucional, escribió:

*Para que algo pueda ser calificado como “anti-arte”, debe requerir de algún modo, un cambio de las capacidades receptivas prevalecedoras. Por eso no tan sólo debe resultar difícil aceptarlo como arte sino que debe ser inaceptable como arte. La idea es que sólo la obra que es inaceptable es capaz de obligar a un reajuste, a un cambio, ruptura o revolución, de esas capacidades y facultades que, en última instancia, determinan el sentido y la efectividad de toda la información recibida para cada individuo.*<sup>481</sup>

La idea de inaceptabilidad fundamenta el asunto de los márgenes. Los márgenes no sólo se construyen desde la exclusión impuesta, esto es por ser uno excluido por otros, sino que también se generan en la auto-alienación y ésta no siempre tiene porqué implicar una retirada.

Mostrarse inaceptable plantea la necesidad de otras formas de aceptación, es una forma de invitar al interlocutor al crecimiento continuo, una forma, en definitiva de creación no sólo en el sentido disciplinado de la materia, ni sólo recluido en sus áreas creativas, sino también de creación social y política

*Si el arte es todavía algo en absoluto, debe ser algo real, parte y territorio de la vida, pero de una vida que en sí misma sea una negación conciente del estilo de vida establecido con todas sus instituciones, su entera cultura material e intelectual, toda su inmoral moralidad, su conducta exigida y clandestina, su trabajo y su esparcimiento (...)*<sup>482</sup>

Para Marcuse, como para Battcock, el arte debe actuar entre la afirmación y la negación, o lo que es lo mismo, entre el pasado, el presente y el futuro, “*el arte mismo aparece como componente esencial de la tradición que perpetúa lo que es, evitando así la concreción de lo que puede y debe ser*”. Esto también implica que los creadores y demás involucrados en la trama artística deben entender las imposiciones del presente aunque no las acepten porque sino no será fácil que sepan imaginar y construir otro porvenir.

---

<sup>480</sup> Este término, supuestamente inventado por Duchamp hacia 1914, se utiliza para designar formas revolucionarias de arte. El término sintetiza también muchos de los experimentos anárquicos de los dadaístas. Fue empleado después por los adeptos del arte conceptual de la década de 1960 para designar la obra de quienes afirmaban haberse retirado totalmente de la práctica del arte, o al menos de la producción de obras que pudieran venderse.

<sup>481</sup> Gregory BATTCKOCK en “Marcuse y anti –arte” publicado en *Ars Magazine*, verano de 1969.

<sup>482</sup> Herbert MARCUSE “El arte como forma de la realidad” publicado por primera vez como “Art as Form of Reality” en *New Left Review* 74 (July-August 1972)



*Como parte de la cultura establecida, el arte es afirmativo puesto que respalda esa cultura; pero en tanto alienación respecto de la realidad establecida, el arte es una fuerza negativa*<sup>483</sup>

---

<sup>483</sup> MARCUSE art. cit, 1972 El autor también desarrolló esta temática en un artículo escrito en 1937 titulado “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” que se encuentra en el libro: *Herbert Marcuse, Cultura y Sociedad*, Buenos Aires: Sur, 1970

*Como parte de la cultura establecida, el arte es afirmativo puesto que respalda esa cultura; pero en tanto alienación respecto de la realidad establecida, el Arte es una fuerza negativa.*

*La historia del Arte puede ser entendida como la armonización de este antagonismo.*

*Mientras que lo afirmativo (el arte convencional, espiritualizado o entendido como entretenimiento) es aliado de la opresión existente en la sociedad burguesa, lo negativo (y aquí se revela la inspiración dialéctica del autor) pone en marcha una promesa de redención al agudizar el contraste entre su realidad propia, la creada por la obra, y el estado de cosas de la sociedad.*

c) ¿Es posible seguir hablando de autonomía?

La cuestión de la marginalidad y de la marginación de determinadas prácticas artísticas con respecto al circuito del arte puede ser tratada también teniendo en cuenta distintas concepciones con referencia a la autonomía.

Como ya hemos descrito en epígrafes anteriores, la autonomía material, esto es, la posibilidad de una obra de construirse sin un contexto que la acote, es prácticamente imposible. La autonomía es un concepto histórico con diferentes interpretaciones actualmente se puede destacar el uso que de este concepto se hace, desde la perspectiva de una imposibilidad de aislamiento o de situación “fuera del sistema”.

*Autonomía significa que la vida social no depende sólo de la regulación disciplinar impuesta por el poder económico, sino también de los desplazamientos, los deslizamientos y las disoluciones que constituyen el proceso de autocomposición de la sociedad viva. Lucha, retirada, alienación, sabotaje, líneas de fuga del sistema de dominio capitalista.*<sup>484</sup>

Se trata de aceptar la ineficacia del “afuera” pero sin dejar de considerar las propias debilidades de un sistema de control que se modula constantemente y que produce individuos también en constante translación. Desde esta concepción la autonomía no tiene como objetivo la constitución de un sujeto autónomo, no se trata de la identificación con una figura prefijada sino de aprovechar el propio cambio continuo de las relaciones sociales, se considera al fin y al cabo, un cambio de paradigma frente al antiguo sujeto que es interpretado como un proceso de subjetivación.

Así, en su dimensión de proceso, surge la “posibilidad”. Las formas posibles ya no tienen que ver con las actitudes de evasión que se propusieron como alternativa en tiempos pasados frente a un sistema disciplinario sino que pasa por la incursión en un sistema y la utilización de sus medios o como dice Bifo: “La difusión del conocimiento organizado capaz de crear la forma social de un número infinito de mundos autónomos”<sup>485</sup>

---

<sup>484</sup> Franco BERARDI art. cit, 2003. Este texto puede encontrarse en español en el sitio: [www.republicart.net/disc/realpublicspaces/berardi01\\_es](http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/berardi01_es)

<sup>485</sup> Ibíd. Pág 6

d) ¿Existe la autonomía de la estética?

El asunto de la autonomía también puede ser tratado desde una perspectiva muy diferente. Respecto a la autonomía de la estética podíamos preguntarnos si existe algo semejante a un ámbito autónomo de legitimación de las artes.

Jacques Rancière distingue la autonomía estética de la concepción de autonomía que desde el romanticismo se le asigna a la creación, un ideal de un “hacer artístico”, independiente, autónomo promovido también en la modernidad y que en muchos casos ha favorecido la existencia de obras de arte ensimismadas y esencialmente autoreferenciales.

Se trata un concepto de “Estética” que no significa la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad. El término “Estética” se utiliza, en este caso, para dar nombre a un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes, que implica un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilizar estas maneras de hacer y los modos de poder pensar estas relaciones<sup>486</sup>

En este sentido la autonomía de la estética “la autonomía de la forma sensible” es un paso necesario para *“el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida”*<sup>487</sup>

Como en los dos autores anteriores a través de los cuales, hemos introducido el asunto de la marginalidad, Rancière se muestra muy crítico con las posturas más acomodaticias y nos anima al desacuerdo sustancial, con algún tipo de consenso social preestablecido, pues es de esta manera de la única que podemos hacer política, así el arte que genera sentido político se forma en lo que en este estudio hemos denominado “márgenes”

*Definir hoy en día una política del arte es quizás el medio más seguro de asignarle un lugar en el consenso. Lo que hay que oponer a esta asignación, no es la fácil afirmación de las virtudes de lo indeterminado. Es más bien la tentativa de pensar una nueva clase de espacio colectivo, a partir del trabajo sobre las zonas de indeterminación y sobre las capacidades de lo anónimo.*<sup>488</sup>

El arte, desde la perspectiva de Rancière, consiste en una “división de lo sensible”, se trata de una experiencia espacio-temporal específica, porque la autonomía estética no es la autonomía del “hacer artístico” que la modernidad ha oficiado sino que se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Los espacios donde tiene lugar y las distintas clases de experiencias estéticas que promueven generan varias formas diferentes que el autor resume en tres “transacciones programáticas”, que asignan a los espacios e instituciones del arte funciones encaminadas a hacer las virtualidades propias de la experiencia estética, poniendo en juego las

---

<sup>486</sup> RANCIÈRE op. cit, 2002. Pág.12.

<sup>487</sup> RANCIÈRE op. cit, 2005. Pág. 27

<sup>488</sup> Ibíd. Pág. 67

contradictorias relaciones que definen esta experiencia como los conceptos dentro y fuera, posesión y desposesión, o experiencia de lo heterogéneo y reapropiación de lo propio.

Frente a lo que Rancière llama “programa estético radical” que considera los espacios del arte como lugares específicos para el puro encuentro con la singularidad de las obras existe un “Programa cultural/educativo” intenta ofrecer a todos la posibilidad de gozar del distanciamiento estético y reducir este distanciamiento para poner a disposición de todos los goces que proporciona. También podemos hablar de un “programa militante de denuncia de los espacios del arte” que critica la mistificación de las supuestas virtudes emancipatorias del distanciamiento estético, utilizando el espacio simbólico del museo para demostrar el compromiso del arte y del goce estético “desinteresados” con las instituciones del poder y los beneficios del capital.

Otro de los programas propone la adaptación de los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni formas propios

*Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad (...)*

La estética mantiene una tensión entre dos opuestos, entre la lógica del arte que se convierte en Vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto, y esto sólo es posible desde los márgenes, las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas que permiten que existan conexiones que provocan la inteligibilidad política y por otro lado desde un aislamiento y un sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo.

Las artes prestan a las empresas de dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo visible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos<sup>489</sup>.

---

<sup>489</sup> RANCIÈRE op. cit, 2002

## **5.4 Producción invertebrada**

### **5.4.1 Fundamentación de la producción invertebrada.**

¿Qué son los invertebrados?

Los seres invertebrados carecen de huesos y de columna vertebral y esta falta de esqueleto interno ha limitado su tamaño, lo que junto al hecho de la brevedad de su ciclo biológico, les ha permitido realizar una extraordinaria diferenciación morfológica y a colonizar todos los ambientes.

El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos, que no pueden ser considerados animales como los protozoos, pero que son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, hasta gigantes calamares gigantes o estáticas colonias de coral de cientos de kilómetros. Las estrategias de supervivencia son asombrosas en especies que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo.

Los invertebrados constituyen la parte numéricamente más importante del mundo de los animales, los insectos conocidos hoy suman cien veces más que el total de especies <sup>490</sup> El grupo es variadísimo y mayoritario no sólo en número de especies sino también en población. Son los animales más antiguos que existen. Se sabe que pequeños moluscos y gusanos aparecieron en la tierra hace más de 1000 millones de años y antes de ellos miles de minúsculas especies se habían extendido por los océanos formando el zooplacton primario. Esta antigüedad testimonia la efectividad de sus estrategias vitales, y su capacidad de resistencia tanto a drásticos cambios climáticos como a los desarrollos de otras formas de vida, su fuerza ha consistido principalmente en una asombrosa capacidad adaptativa así como a la complejidad de sus estructuras comunitarias.

¿Qué tiene que ver con la producción artística de hoy?

---

<sup>490</sup>El mundo de los animales no está formado por los vertebrados y unos pocos invertebrados, sino por veintiocho troncos, uno de los cuales compartimos con los restantes vertebrados

Sólo los artrópodos conocidos suman más de un millón de especies, aunque hay quienes piensan que podría llegar a los treinta millones, según cálculos realizados por Terry Erwin. Entre los demás troncos, conocemos algo menos de 100.000 especies de moluscos (caracoles, pulpos, etc.) y unas 10.000 de anélidos (lombrices de tierra y de mar, etc.) Como ejemplo podemos decir que hay más especies de hormigas en un Km<sup>2</sup> de bosque brasileño que especies de primates existen en todo el mundo, y más hormigas obreras en una colonia de hormigas cazadoras que todos los leones y elefantes de África, la hormiga *Dorylus wilwerthi* vive en comunidades que alcanzan los 32 millones de individuos (20 Kg de peso), sus columnas de hormigas-soldado patrullan regularmente un área de 50.000 m<sup>2</sup> que crece según su capacidad

Este estudio no pretende proponer la existencia de un estilo o tendencia de arte invertebrado, sino más bien formas de producción (no especialmente novedosas) que realizan un uso invertebrado del medio artístico, es decir, en las que pueden distinguirse ciertos rasgos que recuerdan a las formas, estrategias y capacidades vitales de estos seres naturales.

Los invertebrados son indefinibles como grupo completo por la dificultad de plantear una forma de análisis a un objeto de estudio tan numeroso y tan cambiante<sup>491</sup>, esta dificultad taxonómica también se da en la producción artística a la manera de formulaciones abiertas, inconcreciones formales, ante la falta de registro y de documentación que en muchos casos acompaña a una dimensión experiencial y también ante la inadecuación de sus formulaciones a las propuestas teóricas existentes.

Ya no se trata de figuración o abstracción, tampoco es una distinción de técnicas o formatos, las prácticas producidas de esta manera, al igual que los seres invertebrados, no son nuevas ni antiguas, son pluriformes, misteriosas y capaces de metamorfosearse. Esta inconcreción puede ser tomada en un sentido positivo recordando a Roland Barthes:

*El studium está siempre en definitiva codificado, el punctum no lo está...lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma del trastorno.*<sup>492</sup>

Las características fundamentales de este tipo de producción varían en la medida que tácticamente se van integrando o disgregando en sistemas vertebrados como puedan ser los circuitos del arte, la teoría o la historia.

Genéricamente podemos decir que las variables que englobamos dentro de la producción invertebrada, comparten una idea de arte como campo experimental que se traduce en:

Lo efímero de sus propuestas como la falta de perspectiva en el tiempo y su pronta disolución.

La importancia del proceso y un movimiento continuo.

Una actividad tiende a ser colectiva, de esta manera consiguen la fuerza necesaria para conformar zonas de sentido en la que su producción pueda ser comunicada.

---

<sup>491</sup> Según el entomólogo Michael CHINERY, (Coord.) de la *Guía de los insectos en Europa*. Barcelona: Omega, 1988, el grupo de los insectos por ejemplo, es muy difícil de clasificar como subclase, la única definición exacta que reconoce Chinery sólo alcanza a presentarlos así: “un insecto es un artrópodo que en algún momento de su vida tiene seis patas”.

La imprecisión para definir “insecto” se deriva del “travestismo”, en las formas cambiantes que adopta en su desarrollo, al igual las formas de producción invertebradas se metamorfosean, no siguen estilos concretos, las acciones y los objetos que se desarrollan no responden a los intereses del sistema estructural, repitiendo una y otra vez la misma investigación, sino que insiste en las variaciones y en las maneras de experimentación pluriformes que pueda inventar la imaginación.

<sup>492</sup> Roland BARTHES *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990. Pág. 100

Habitan en los márgenes, en los intersticios dejados por otro tipo de especies, su producción es en precario, no se trata de mundos aparte ni alternativos, sino de tácticas suficientemente acertadas como para mantenerse en los dentro y fuera prefijados, configurando con ello nuevos planteamientos de distinción.

### 5.4.2 Más allá de la estética relacional

#### a) La estética relacional según Nicolas Bourriaud<sup>493</sup>

*Art:*

*1 Terme générique qualifiant un ensemble d'objets mis en scène dans le cadre d'un récit appelé l'histoire de l'art. Ce récit établit une généalogie critique et problematise les enjeux de ces objets, à travers trois sous-ensembles: Peinture, sculpture, architecture.*

2. Le mot “art” n’apparaît au jourd’hui que comme un résidu sémantique de ces récits, dont la définition la plus précise serait celle-ci: l’art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l’aide de signes, de formes, de gestes ou d’objets.

Según Nicolas Bourriaud, el arte relacional es el conjunto de prácticas artísticas que toma como punto de partida teórico y práctico al conjunto de las relaciones humanas y sus contextos sociales, más que un espacio autónomo y privativo, “la actividad artística no tiene ninguna esencia inmutable, constituye un juego cuyas formas, modalidades y funciones evolucionan según las épocas y contextos sociales”<sup>494</sup>

No vamos a detenernos en las polémicas que ha abierto la aparición del arte relacional en lo que respecta a su condición artística y que ha revitalizando la discusión entre la alta y baja cultura.<sup>495</sup> Más bien, se trata de enunciar aquí las proposiciones y contradicciones más significativas de la teoría y de algunas de las prácticas de lo que se ha querido llamar arte relacional en los años 90, en relación a las formas que tiene de producirse un proceso.

La llamada “estética relacional” propone “juzgar las obras de arte en función de las relaciones interhumanas que representan, producen o suscitan”<sup>496</sup>. Esta afirmación implica una confianza en las posibilidades de transformación social a partir de la articulación de micropolíticas y a través de” prácticas de bricolaje y reciclaje de la gramática cultural, de la invención de la cotidianidad y la organización de los tiempos vividos”. Lo característico de estas proposiciones en contraste con otros intentos anteriores de

---

<sup>493</sup> Nicolas BOURRIAUD. *Esthétique relationnelle*. Paris: les Presses du Réel, 1998

<sup>494</sup> *Ibíd.* Pág.11

<sup>495</sup> Muchos han sido los que han centrado la problemática de esta forma estética como heredera del Kitsch, enfrentando a las concepciones del arte puro defendido por Greenberg. O las anteriores consideraciones de la estética de Theodor. W. Adorno y Horkheimer frente a posturas que amparan las prácticas “populares” y los medios de masas como se han reconocido en Walter Benjamin o perspectivas entusiasmadas con las posibilidades de las nuevas tecnologías para la comunicación ( McLuhan, etc)

En cualquier caso tratar este asunto no es un objetivo de este estudio ya que esto nos conduciría a establecer un criterio sobre lo que es y lo que no es arte que como hemos abordado en el epígrafe 2.7 resultaría imposible e innecesario

<sup>496</sup> BOURRIAUD op. cit, 1998. Pág 117



transformación social a través de lo artístico es su esencia no revolucionaria, Bourriaud considera que la transformación en lo micro, en lo local resulta más efectiva que lo que denomina “utopías mesiánicas o innovaciones formales” características de épocas anteriores de la modernidad<sup>497</sup>

El arte tiene como fin, reinventar los acuerdos establecidos a priori sobre la percepción y permitir que el sentido se construya en una verdadera interacción entre el artista y el observador y no constituya nunca un hecho autoritario, esta concepción se apoya en el llamado “materialismo del encuentro” o “materialismo aleatorio” propuesta por Louise Althusser y se remonta a las ideas marxistas que consideran la esencia humana como el conjunto de relaciones humanas y la realidad como el resultado transitorio de aquello que hacemos juntos<sup>498</sup>.

Considerar la obra de arte como un intersticio de lo social conlleva también una transformación formal, de hecho la estética propuesta por Bourriaud se nos presenta menos como una teoría de arte que como una teoría de la forma, la forma entendida más allá de su forma material, como “un encuentro duradero”<sup>499</sup>. Esta transformación implica que consideremos la obra como una duración que debe ser experimentada y no ya como un espacio a recorrer.

*Tous ouvrent donc au sein de ce que l'on pourrait nommer la sphère relationnelle, qui est à l'art d'aujourd'hui ce que la production de masse était au pop et à l'art minimal*<sup>500</sup>

Los trabajos englobados bajo la estética relacional muestran, entre otras cosas, un especial interés por la reunión de personas, proponen un lugar de encuentro, se presentan como una invitación en la que el artista-coleccionista construye un espacio de acogida para incitar al visitante a establecer una relación imprevista obras en forma de inauguración- punto de encuentro, inauguración-cadena de montaje, inauguración-inmovilización de comisario, inauguración-banquete como las realizadas por Philippe Parreno, Pierre Huyge, Mauricio Cattelan o Rirkrit Tiravanija.

Ante la obra autónoma se propone otra forma de actuación, cercana a la idea de laboratorio en obras como, “turista maluco” de Gabriel Orozco<sup>501</sup>, los “chistes turcos” de Jens Haaging<sup>502</sup> o los banquetes de Rirkrit Tiravanija que en la recepción, parecen quererse confrontar principalmente con las ideas de contemplación desarrollada por la historia del arte.

<sup>497</sup> BOURRIAUD op. cit, 1998. Pág. 14

<sup>498</sup> Louise ALTHUSSER “La Corriente subterránea del materialismo del encuentro”. en *Para un materialismo aleatorio*. Madrid: Arena, 2002. Pág. 30-34.

<sup>499</sup> BOURRIAUD op. cit, 1998. Pág. 19

<sup>500</sup> Ibíd. Pág. 45

<sup>501</sup> “Turista maluco” o Crazy Tourist en el epígrafe 5.1.2 La producción distraída. Más allá del “Site specific”

<sup>502</sup> “Turkish Jokes” fue una obra que tuvo lugar en 1994 en Copenhague, consistía en la emisión mediante un altavoz de chistes en idioma turco que sólo eran capaces de entender los inmigrantes turcos

Este tipo de obras también propone una figura de “artista- creador de ambientes” que actúa como un realizador, un diseñador de espacios funcionales (que funcionen según su objetivo)

*Mediante pequeños servicios el artista corrige los fallos del vínculo social.*<sup>503</sup>

Toda obra produce, según Bourriaud, un modelo de sociabilidad, que traspasa lo real o se traduce en él, las obras “democráticas” deben aplicar un cierto “criterio de coexistencia”<sup>504</sup> que implica un diálogo, deben permitir al espectador la posibilidad de que las completen.

Apoyándose en la idea de Althusser, que considera a la cultura como un aparato ideológico que más que reflejar a la sociedad, la produce, Bourriaud justifica la necesidad de estas formas de encuentro en el panorama social contemporáneo, ante un contexto social que paradójicamente limita aún más las posibilidades de relaciones interhumanas cuando crea espacios previstos para ellas ( teléfonos móviles, Internet, servicios maquinales varios), para el teórico las formas relacionales que defiende, desarrollan un proyecto político cuando se esfuerzan en investir una esfera relacional al mismo tiempo que son capaces de problematizarla.<sup>505</sup>

---

<sup>503</sup> BOURRIAUD op. cit, 1998. Pág. 37.

Esta afirmación de Bourriaud se hace en referencia a la obra de Christine Hill, esta artista realiza trabajos subalternos como el puesto de teleoperadora o cajera de un supermercado dentro de un contexto artístico que propone el doble juego con el espacio galerístico.

*Par des petits gestes donc, l'art comme programme angélique, ensemble de tâches effectuées à côté ou en dessous du système économique réel, afin de recoudre patiemment le tissu relationnel*

<sup>504</sup> Ibid. Pág. 114.

<sup>505</sup> Ibid. Pág. 17

b) Críticas a las propuestas teóricas y prácticas de la estética relacional según Bourriaud y propuestas de otras formas de relacionalidad

*L'art devait préparer ou annoncer un monde futur: il modélise aujourd'hui des univers possibles*<sup>506</sup>

Entre las críticas más interesantes que se ha hecho a esta forma estética debemos destacar el artículo de Claire Bishop<sup>507</sup>, que reflexiona y analiza sobre la posibilidad del antagonismo en las prácticas relacionales propuestas por Bourdieu y en otros ejemplos contemporáneos no adscritos a esta tendencia. La reflexión pone en cuestión el supuesto contenido antagónico o comprometido que activa esta clase de prácticas, tal y como Bourriaud teoriza, y defiende la idea relacional del arte en otro tipo de propuestas como la obra de Thomas Hirschhorn o la de Santiago Sierra.

Bishop comienza su análisis denunciando una cierta tendencia marketizadora de la idea de laboratorio y sus aplicaciones en el Palais de Tokio o la Kustverein de Munich y en las numerosas exposiciones de Maria Lind, Hans-Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, Hou Hanrau o el propio Bourriaud. La teórica pone en duda la posibilidad de que el público de esta clase de trabajos pueda ser considerado una comunidad o una sociedad como afirman sus defensores, cuando casi siempre proporciona espacios para los mismos espectadores o productores de obras de arte del circuito establecido. De este modo, las aspiraciones a la participación y a las prácticas democráticas funcionan en tanto existe ya una confianza entre los artistas y el minoritario público del arte, pero sin ninguna sombra de conflicto pues se trata de un grupo establecido a priori y con formas de relacionalidad ya consensuadas.

Según Bishop, Bourriaud, malinterpreta la teoría de Umberto Eco sobre la obra abierta. Eco consideraba que las obras de arte, literatura o música de la modernidad presentan un carácter abierto y aleatorio que propicia el establecimiento de nuevas relaciones entre el artista y su público, nuevas mecánicas de percepción estética y un status diferente de la producción artística en la sociedad contemporánea. En definitiva Eco defiende que los conceptos de contemplación y utilización de una obra de arte cuyos sentidos son abiertos, han sido redefinidos. Estas redefiniciones de lo relacional, son de otra forma consideradas por Bourriaud, quién las aplica a un tipo concreto de trabajo que propone una interactividad literal, redireccionando con ello el sentido obra abierta a una intencionalidad artística y no considerando, como Eco, que se trata de toda una transformación en la recepción.

Por otro lado, mientras Eco habla de la obra de arte como un reflejo de las condiciones de nuestra existencia en un mundo fragmentado, Bourriaud defiende que es la obra de arte relacional la que está produciendo esas condiciones

---

<sup>506</sup> BOURRIAUD op. cit, 1998. Pág.13

<sup>507</sup> Claire BISHOP. "Antagonism and Relational Aesthetics". Publicado en la revista October nº 110 otoño 2004.

En relación a la idea de Bourriaud de valorar la obra de arte por las relaciones que genera, Bishop acusa al teórico de una especie de formalismo, en el que se sustituye la noción tradicional de forma sensible por “la relación”<sup>508</sup> sin tener en cuenta ciertos condicionantes particulares del hecho, se preocupa por la capacidad de abrir la participación sin preguntarse de quién o para qué, por ejemplo importa más que Tiravanija cocine gratis que para quién o cómo lo haga, es más significativa la forma de variar las tablas-bolletín de Gillick, que el asunto del cual tratan. En definitiva lo que Bishop reclama a Bourriaud es que aunque las obras que defiende tratan de referirse al contexto no cuestionan su implicación con el mismo.

Finalmente Bishop critica el supuesto antagonismo de las prácticas circunscritas a la estética relacional de Bourriaud recordando un concepto de antagonismo desarrollado en las teorías de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, y ya introducido en el mundo de la cultura por Rosalind Deutsche. Estos autores califican el antagonismo como una base necesaria para el funcionamiento democrático de una sociedad, esto es, una sociedad democrática sólo puede serlo si mantiene relaciones de conflicto y deja de serlo en cuanto las borra y lo mismo puede ser considerado en el caso de las relaciones personales entre sujetos<sup>509</sup>

Muchos de los trabajos relacionales presentan puntos de discusión sobre lo social y las condiciones de vida, pero según Bishop la mayoría constituyen mucho más una demostración de cierto compromiso personal del artista que una verdadera articulación de un problema, un territorio de conflicto o un verdadero antagonismo. Esta misma crítica la encontramos en Jacques Rancière cuando escribe refiriéndose a las prácticas relacionales:<sup>510</sup>

*No oponen el radicalismo de la producción con utopía estética, sino que pone una distancia entre ellas y las sustituye por un arte modesto no sólo en su capacidad sino en cuanto a la afirmación de su singularidad.*

Para el filósofo las prácticas asociadas a una estética relacional representan una de las dos grandes teorías sobre el presente post-utópico del arte. Su crítica fundamental a las formulaciones de los artistas de la estética relacional, es su falta de ambición. Esto no quiere decir que el autor encuentre remedio en la postura opuesta, la teoría que defiende que el arte debe buscar lo sublime y reconocerse en una forma autónoma e independiente, más extendida según él, entre filósofos e historiadores del arte<sup>511</sup>.

---

<sup>508</sup> BOURRIAUD op. cit, 1998. Pág 45:

Tous ouvrent donc au sein de ce que l'on pourrait nommer la sphère relationnelle, qui est à l'art d'aujourd'hui ce que la production de masse était au pop et à l'art minimal

<sup>509</sup> Aplicando esta idea de antagonismo al sujeto y considerando las tesis lacanianas sobre la construcción identitaria, resulta que como entidad incompleta dependemos de los otros y precisamente nos construimos en esa relación antagónica entre entidades incompletas que se modifican entre sí.

<sup>510</sup> RANCIÈRE op. cit, 2005. Pág,16

<sup>511</sup> RANCIÈRE op. cit, 2006. Págs. 13-14. Esta concepción del arte también conlleva ciertas problemáticas pues, según Rancière:

*Aisla el radicalismo de la producción de las utopías estéticas de la nueva vida (grandes proyectos totalitarios o estatización mercantil de la vida) y para ello utiliza el concepto de lo sublime Kantiano como presencia heterogénea e irreducible al núcleo de lo sensible de una fuerza que lo supera. Dentro de esta concepción actual del arte*

### c) Divergencias entre la producción invertebrada y la estética relacional

Algunas de las estrategias deslocalizadoras de la producción invertebrada así como la experimentación y heterogeneidad formal y el interés por la vinculación de personas, presentan una apariencia cercana a las obras englobadas por la estética relacional.

Esta semejanza “formal”, en lo aparente y en el formato no quiere decir que se trate de movimientos o tendencias demasiado cercanas en su “técnica” en el sentido benjaminiano<sup>512</sup>, curiosamente a veces imágenes muy parecidas contienen desarrollos y objetivos muy diferentes.

Existen importantes divergencias entre los presupuestos de la producción invertebrada y ciertas prácticas de arte relacional:

La primera está en el origen de unas y otras prácticas. Mientras que las producciones invertebradas no reclaman los títulos de autor y de obra de arte (tampoco los rechazan en todas las ocasiones) y se propone desde distintos tipos de experiencia no siempre ligados al circuito del arte, el arte relacional surge casi siempre de un núcleo significativo del circuito artístico oficial y gran parte de las cuestiones que plantea tienen que ver con la propia relación del artista o los artistas promotores y las instituciones, tramas y plataformas en las que desarrollan su trabajo.

Tampoco los desarrollos invertebrados y los de las prácticas relacionales resultan de la misma especie. La producción invertebrada suele comportar un carácter autogestionario y pocas veces cuenta con un respaldo económico e institucional, su producción es en precario aunque esto no quiere decir que no pueda entrar y salir de los establecimientos del arte oficial.

Las obras de arte relacional, en cambio, se presentan enmarcadas en los dispositivos clásicos del arte más exclusivo, su juego de paradojas al igual que el del ready-made, consiste justamente en eso, en la incorporación al ámbito oficial e institucional del arte, de actividades y actitudes cotidianas y populares.

La puntualidad de los eventos junto al hecho que se prefieran temáticas meta-artísticas y espacios de exposición legitimados bajo la institución y la oficialidad, no siempre permite que estas prácticas relacionales lleguen a originar efectos reales o relaciones efectivas, pero cuando su escenario es otro, un contexto no preparado para el arte oficial, el efecto puede ser aún más indeseable pues una vez

---

“postutópico” destaca el autor dos interpretaciones ; una consiste en defender que *la fuerza concreta de la obra, instaura un “ser común”, anterior a cualquier forma política particular*. La otra, apoyada por los estudios de Jean- François Lyotard considera que *el arte moderno tiene la misión de testimoniar lo irrepresentable*

<sup>512</sup> BENJAMIN. “El autor como productor” op. cit, 1998. Págs. 117-134

Según Benjamin, hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación. La técnica, según el teórico, entraña la indicación sobre cómo determinar correctamente la relación entre tendencia y calidad.

finalizada la experiencia, no queda más que una anécdota pero también una domesticación de espacios que en algún momento tuvieron o pueden tener un potencial que cuestione las propias reglas de las relaciones configuradas e impuestas.

El concepto de situación es un fundamento esencial tanto para la estética relacional como en los usos invertebrados de la producción artística. Mientras que para la estética relacional la situación construida es un “momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”<sup>513</sup>, la producción invertebrada trata de fundar el territorio nuevo a partir de lo dado, una refundación de las relaciones y circunstancias de los sujetos, ese “juego de acontecimientos” que es también un juego de lenguajes se realiza desde una concepción experiencial más que representacional, lo que justifica y explica que en muchas ocasiones la documentación sea escasa y parcial.

No se trata de una propuesta nueva, los situacionistas, a través de su concepto de deriva ya introdujeron experiencias semejantes. La deriva situacionista consistía en una experiencia continua y en una práctica vital

*Deriva: Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia*<sup>514</sup>.

Si bien el arte relacional tanto como las prácticas invertebradas se proponen crear situaciones y encuentros, sin embargo, estas situaciones suelen mantener una cierta complicidad con un ideario realmente transformador y no pueden quedarse simplemente en una recreación de escenarios o en una simple oposición entre objetos y situaciones, un juego de ingenio sin una propuesta en ningún sentido y sin ninguna continuidad<sup>515</sup>, podemos considerar que la producción invertebrada se encuantra más cercana a la concepción de deriva que define Tomás Rodríguez Villasante:

---

<sup>513</sup> BOURRIAUD op. cit, 1998. Pág. 14.

<sup>514</sup> Novedades de la Internacional. Actividad de la sección italiana. Internacional Situacionista. op. cit, 2001. Pág. 14

<sup>515</sup> En este sentido se encuentra también la crítica del filósofo Jacques Rancière a la estética relacional. RANCIÈRE op. cit, 2005. Pág. 61:

*La reivindicación de un arte relacional, destinado a construir mini-espacios de sociabilidad, hiperboliza, en función del arte de hoy en día, la restauración de vínculos entre los incluídos y los excluídos, o simplemente la restauración de vínculos entre los individuos. Sin embargo, esta misión del arte permanece anclada en el presupuesto consensual de la simple oposición entre inclusión y exclusión, entre conexión y desconexión. Este presupuesto es quizás lo que hay que empezar a reconsiderar. La famosa desconexión es de hecho un estado “positivo” del vínculo social. Los llamados fenómenos de exclusión o de “desvinculación” social son procesos de reducción de lo “social” a sí mismo, es decir de reducción a un social que desconoce los suplementos de la política. El problema no consiste entonces en saber como responder a “la desconexión social” según esos programas oficiales que tienden a poner en el mismo plano arte, cultura y asistencia. El problema consiste en trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual se encuentran puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión sino de la lucha contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos o grupos de desheredados, sino en reconstituir in espacio de división y capacidad de intervención política; poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia.*

*Derivas: Suelen plantearse como un dispositivo más o menos provocador, donde grupos o movimientos sociales se plantean recorrer calles de un barrio o ciudad para dejarse sorprender por lo que se encuentren*<sup>516</sup>

La estética relacional propone como “obras de arte”, “momentos de sociabilidad” así como “objetos que producen sociabilidad”, pero en muchos casos sólo consiguen desplazar el interés de la actividad y el objeto al interior del sistema artístico sin deformar sus márgenes más que en un sentido formal “todo cambia para seguir siendo igual”<sup>517</sup>, los artistas, las galerías y los dispositivos de exhibición se mantienen intactos en sus lógicas de poder.

La producción invertebrada, en cambio cuestiona esas figuras en su intento de producir sociabilidad, pretende, aunque no siempre lo consiga, que esos momentos de relación se instauren respecto a otros valores no consensuados. Los objetivos de las prácticas invertebradas no son trascendentes en el sentido de un arte sublime, pero sí mantienen una perspectiva utópica frente a las posibilidades del espacio real de la vida y de las relaciones efectivas más allá del campo del arte, podríamos decir que se suelen mantener en la escala de lo “real” o por lo menos parecen participar más de ésta que del legítimo y legitimado circuito artístico

Un compromiso con “lo que pasa” no es fácil de mantener y tampoco es sólo un asunto de la voluntad, el llamado arte relacional y sobretudo la estética que le da forma ha situado esta dificultad en un lugar muy relevante sin haber podido en sus prácticas llegar a posiciones semejantes a las que propone, sus conceptualizaciones pueden situarse muchas veces en el campo de lo que en los últimos 20 años hemos englobado bajo el nombre de “micro-políticas” preocupadas por la construcción de un espacio específico por la reconfiguración material y simbólica de ciertas relaciones e identidades, o como diría Rancière “una forma inédita del reparto de lo común”<sup>518</sup> pero este común también tiene que partir de una vinculación con el lugar y un compromiso eficaz con los otros que se encuentran fundamentalmente fuera de los circuitos privativos del arte contemporáneo

---

<sup>516</sup> T. R. VILLASANTE. *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata, 2006. Pág. 317

<sup>517</sup> Giuseppe Tomaso de Lampedusa en *el Gatopardo*.

<sup>518</sup> J RANCIÈRE op. cit, 2005. Pág, 16

### 5.4.3 Novedad y antigüedad de los invertebrados

*El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas.* Marcel Duchamp

La transformación que se ha dado en la producción para que encontremos condiciones invertebradas tiene que ver sobre todo con la forma en la que el arte se modula hoy en día en la trama que forman lo cultural, lo social, lo económico, lo personal, lo político, etc, así, lo novedoso no son los productos sino la forma de análisis y la taxonomía que se genera ante cambios importantes en las estructuras de producción cultural y en las formas de recepción.

Las especies más antiguas de moluscos y gusanos aparecieron en la Tierra hace más de mil millones de años y ya antes de ellos, miles de especies de minúsculos organismos se habían extendido por los mares formando el zooplacton primario<sup>519</sup>.

De alguna manera, de muchas maneras, los usos invertebrados de los medios artísticos han existido desde siempre aunque se consideraran fuera del territorio de lo artístico. La capacidad de crear sentido y de que este sentido fuera compartido, se ha hecho presente en todos los desarrollos históricos y en todos los espacios sociales, materializándose en muy diferentes disciplinas entre las que se encuentran las artes plásticas. En la contemporaneidad, fruto de diversos procesos que han dificultado tanto el concepto de disciplina como de artes plásticas, el territorio que se admite como arte se construye de variadísimas maneras y evoca procesos creativos heterogéneos, reconociendo ciertas plásticas que no formaban parte de este territorio en las concepciones anteriores pero cuyas formas podían haber existido previamente bajo otra clasificación.

La dificultad de considerar una concepción artística emparentada con prácticas anteriores a la fundación del territorio artístico es no caer en una simple igualación de la creatividad y el arte, para ello, podemos establecer siguiendo a Gadamer una continuidad basándonos en conceptos antropológicos como los del juego, el símbolo y la fiesta<sup>520</sup> o también apelar a la explicación de Rancière del arte como una determinada división de lo sensible<sup>521</sup>

---

<sup>519</sup> Los datos referidos a la biología y la zoología de los invertebrados que recoge este epígrafe pueden comprobarse en varios libros de esta disciplina, especialmente en:

R.D.BARNER. *Zoología de los invertebrados*. México: Iberoamericana, 1985

Edgard. O. WILSON. *La nueva síntesis*. Barcelona: Omega, 1980

Lynn MARGULIS. *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Madrid: Debate, 2002

Hace 1000 millones de años las células nucleadas como lo que hoy en día llamamos (proctistas) comenzaron a clonarse por división nuclear, aproximadamente 500 millones de años después, durante el periodo Cámbrico que inaugura la Era Paleozoica, los invertebrados evolucionaron en los océanos. Al inicio del Cámbrico sólo existían esponjas con esqueleto y moluscos, pero hacia la mitad del Cámbrico ya había ocurrido una gran diversificación que incluía trilobitas, arqueociatidos, braquiópodos, moluscos y equinodermos

<sup>520</sup> GADAMER op. cit, 1991

<sup>521</sup> RANCIÈRE op. cit, 2002 y op. cit, 2005



La novedad de los invertebrados tiene que ver con los desarrollos de las nuevas formas de relación asociadas en la práctica con la expansión de las tecnologías de la imagen y la comunicación y sobretudo con la propia lógica del sistema hegemónico que promueve la flexibilidad, la desregulación y la continua resituación de los individuos en un escenario cuyo campo de la creación de sentidos colectivos se ha ampliado y se ha puesto a trabajar como un mercado de transacciones constantes de valores simbólicos y no simbólicos.

#### 5.4.4 Las estructuras de los invertebrados

Aunque no tiene vértebras o porque no tienen vértebras los seres invertebrados, han generado estructuras muy variadas, formulaciones sociales muy efectivas que implican tanto a su propia constitución morfológica como a la formación de colonias y las relaciones simbióticas con otras especies.

Entre estas capacidades estructurales características de los invertebrados podemos destacar con respecto a las prácticas artísticas las siguientes: el poliformismo y los procesos metamórficos, la adaptabilidad que se formaliza en prácticas de reciclaje, mimetismos y recombinaciones o la posibilidad de regenerarse gracias a la desdiferenciación y también su alto desarrollo social.

El concepto de estructura se relaciona con la idea de un orden o de una forma de organización de un conjunto, pero se trata de un término problemático y difícil de definir, la estructura tiene que ver con el lenguaje, pero también se usa en múltiples sentidos relacionado con la construcción, con la sociedad, con la astronomía, con las matemáticas o con la psicología por ejemplo Lacan considera la estructura como “mi habla, mi léxico, etc., lo cual equivale a un lenguaje”<sup>522</sup> pero al mismo tiempo descubre la dificultad de aplicar la idea de estructura a la función de la mente. Que exista una estructura no implica que esta sea visible, esto quiere decir que a veces la estructura existe sin que podamos acceder a ella y explicarla, para no seguir por divagaciones de orden filosófico podemos aceptar como una suposición utilitaria que la estructura es el sostén que hace posible el ser, el objeto o la acción.

En este sentido, las estructuras que nos muestran los animales invertebrados resultan verdaderamente sorprendentes, sus lógicas pertenecen claramente a otro “Weltanschauung”, todo resulta de otra dimensión de cosas: el exoesqueleto de los artrópodos, unas placas duras articuladas entre ellas que protegen a un animal blando<sup>523</sup>, las formaciones de coral, las relaciones simbióticas etc. Pero al mismo tiempo, muchas de estas estructuras no nos son tan ajenas en nuestra propia concepción del mundo, pues la reversibilidad, la transformación constante, las estrategias de defensa, la movilidad continua o la cooperación, son realidades del sistema en el que vivimos los seres vertebrados de la actualidad.

##### a) Polimorfismos

---

<sup>522</sup> Jacques LACAN. “Acerca de la estructura como mixtura de una otredad, condición sine qua non de absolutamente cualquier sujeto”(Baltimore, 1966) en *Escritos I*. Mexico: Siglo XX, 1985

*Por largo tiempo, los pensadores, los investigadores y aun los inventores que se interesaban en el tema de la mente, han presentado a través de los años la idea de unidad como el rasgo más importante y característico de la estructura. Concebido como algo que ya está en la realidad del organismo, es obvio. El organismo, cuando es maduro, es una unidad y funciona como tal. El asunto se vuelve más difícil cuando se aplica esta idea de unidad a la función de la mente porque la mente no es una totalidad en sí misma*

<sup>523</sup> En alemán el término molusco en una traducción literal significa animal blando ( Weichtiere)

*I like to choose the medium through the concept and process of the work, I never start a project knowing which medium will be the final one. The needs, development and scope of the project define the medium*<sup>524</sup>

Las formas de la producción invertebrada al igual que la de las especies invertebradas distan mucho de poder ser consideradas homogéneas. Una proliferación de formatos y de intenciones en la obra de arte genera una dificultad añadida a la hora de identificar el modo de hacer invertebrado a partir únicamente de su forma material o de su producto final.

El polimorfismo en los animales se define como la existencia de formas distintas de un organismo vivo, según su sexo, color y tamaño, aplicando esta definición a un análisis estético, podemos distinguir múltiples facetas polifórmicas de entre las cuales destacaremos el poliformismo que tiene que ver con un juego de la identidad de los autores, esto es, con el concepto de autoría y que denominaremos “poliformismo en las firmas” y otro que tiene que ver más directamente con la producción en cuanto que son maneras de hacer arte en continuo cambio formal, que dan lugar a presentaciones muy diferentes en su apariencia y que llamaremos “poliformismo en las formas”

a) Polimorfismo en las firmas

Existe un problema de identificación cuando él/la los/las autores no se limitan a reconocer su autoría adjudicando su nombre y apellidos a la obra. Entre los seres invertebrados, los cuerpos reversibles de las esponjas o la variabilidad y transparencia de las medusas complica una clara distinción entre estructura interna y estructura externa pero el problema de la identidad se hace máximo sobretudo ante las complejas formas coloniales de individuos más o menos especializados que actúan conjuntamente como una unidad, estos organismos múltiples y a la vez únicos requieren de un replanteamiento sobre la propia identidad del individuo y la entidad social a la que pertenece. Ante esta complejidad, algunos biólogos se preguntan ¿En base a qué distinguimos un extremadamente modificado zooide, de una colonia de invertebrados, del órgano de un metazoo?<sup>525</sup>, esta misma cuestión surge también en un intento de entender las formas de hacer de individuos en colectividades y en tramas en las que depende del grado de cercanía se encuentra una u otra composición

---

<sup>524</sup> Antoni MUNTADAS. En el catálogo de la exposición *Not done! The artist's book*. MuHKA, 2004. Amberes: Imschoot, uitgevers, 2004 Entrevista a Muntadas. Pág 63

<sup>525</sup> WILSON op. cit. 1980. Págs. 399

Muchas de las sofisticadas propuestas desde la creación como maneras de adjudicación de una autoría responden al intento de adecuar la representación de sus formas de hacer colectivas y en ocasiones también a la necesidad de generar distancia con la noción de un autor último convertido en marca o en mercancía. Entre otras posibilidades nos centraremos aquí en la práctica actual de los anónimos y los nombres colectivos, las intermitencias en la actividad artística que también impiden la formación de un nombre artístico reconocible y los procesos de regeneración que favorecen las dinámicas colectivas

Anónimos y nombres colectivos.

El nombre múltiple supera la separación entre individuo y colectivo. De manera mágica otorga al individuo una participación en el cuerpo colectivo de la persona imaginaria, en la cual se encarnan el movimiento y la fuerza de una masa invisible<sup>526</sup>.

La producción artística invertida propone formas estructurales que replantea la noción de autoría moderna presentando posibilidades colectivas o incluso anónimas, firmando proyectos con nombres genéricos o ni siquiera identificando estos trabajos.

*Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima -incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima.*<sup>527</sup>

De muchas maneras se puede defender el uso anónimo del arte, una buena parte de las ideas que nos rodean surgen de forma anónima, justamente es el poder de la creación anónima el que se destaca en los análisis económicos, tanto las empresas como los críticos del sistema reconocen el enorme valor de el conocimiento, es necesario relacionar la cuestión de lo anónimo con las políticas

---

<sup>526</sup> Luther Blisset.” ¿Todos o nadie? Nombres múltiples, personas imaginarias, mitos colectivos”. Véase en : <http://www.merzmail.net/todosonadie.htm>

*Justamente los oprimidos sin-nombre han utilizado a menudo esta manera de actuar. Se dio, por ejemplo, en las insurrecciones campesinas: en 1514, los campesinos del sur de Alemania se lanzaron al campo de batalla bajo el nombre de «der arme Konrad» (el pobre Conrado) Pero no había ningún líder en el cual se encarnara la masa sublevada: cada uno de ellos era el «pobre Conrado» que se sublevaba contra su opresión. En la Inglaterra de principios del siglo XIX, el nombre múltiple del «General Ludd» representaba a los oprimidos. Como líder imaginario de los ataques contra las nuevas máquinas dirigió sus amenazas -casi siempre seguidas de acciones- contra los agentes capitalistas de las modernas formas de la explotación. A pesar de que el movimiento del "General Ludd" no tenía formas de organización definida. (O quizás justamente por esta razón), durante muchos años fue capaz de infundir miedo y terror a los explotadores.*

<sup>527</sup> Siguiendo con la Redefinición de las prácticas artísticas <http://aleph-arts.org/lsa/>, La Société Anonyme escribe:

*No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos. (...)*

*La figura del artista vive en tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totémico, ya no hace al caso. Quienquiera se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita*

La Société Anonyme es un grupo de artistas y teóricos de composición variable fundado en 1990 que se ha dedicado especialmente a investigar desde perspectivas críticas las condiciones y posibilidades de las prácticas artísticas. Han producido obras y textos algunas de las cuales pueden visitarse en la red en la dirección <http://aleph-arts.org/lsa/>, portal en Internet promovido por Jose Luis Brea quien expone algunas nociones teóricas en el libro: El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia: Cendeac, 2001

de acceso, en un momento donde todos los tipos de propiedades se ponen a trabajar, a generar beneficios, las creaciones que no son reconocidas como propiedad privada se presentan como bienes comunes de los cuales todos nos beneficiamos<sup>528</sup>

Puede haber muchas maneras anónimas de la creación. En el panorama artístico encontramos grupos necesariamente anónimos como Rtamrk y otros que consideran el asunto de la autoría como principio y temática fundamental de su trabajo como la Societé Anonyme para quien el uso anónimo del arte tiene que ver básicamente con “la producción de gente, gente como nosotros”<sup>529</sup>, este grupo presenta desde 1990, obras que pueden consistir en textos, vídeos, instalaciones, ediciones múltiples, piezas para catálogo y obras en la red, siendo este último medio el que mejor se adecua para una estrategia realmente anónima.

La autoría o la firma son datos que nos ayudan a situar la obra de arte y que resultan muy importantes para entender los fundamentos de lo que se presenta, los nombres colectivos al igual que los nombres corporativos no anulan este sentido pero lo modifican, adaptándolo a la lógica de la producción en continuo donde la autoría se reparte entre un conjunto de personas que ponen en común su trabajo, aunque a veces realicen tareas diferenciadas.

La calle, los muros y el soporte de la web se presentan como medio privilegiados para la existencia de anónimos como es el caso de las plantillas (escarceados) y grafittis pintados en las calles o las intervenciones sin firma en Internet, en éste medio se dan también ciertos nombres colectivos que no permiten conocer la identidad de sus componentes por unas u otras razones como Jodi, Mongrel, 0100101110101101.org. Un nombre colectivo permite una variación de sus componentes, manteniendo una cierta continuidad en el tiempo<sup>530</sup>

---

<sup>528</sup> Procomunes o “commons” son los también llamados bienes comunales, pueden ser tanto materiales o físicos como la atmósfera, el agua, el genoma humano...como inmateriales, ideas, conocimientos y todo tipo de creaciones sociales que se han conseguido en diferentes momentos históricos.

<sup>529</sup> Redefinición de las prácticas artísticas <http://aleph-arts.org/lisa/>, La Societé Anonyme

*Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada.*

<sup>530</sup> Esta estrategia es utilizada por muchos artistas contemporáneos como por ejemplo la Critical Art Ensemble (CAE), Colectivo Cambalache y colectivo Tercerynquinto o Sin Domicilio Fijo (SDF)

La utilización de heterónimos y nombres colectivos se convierte en herramienta política cuando gracias a ese anonimato el grupo es capaz de realizar acciones que de otra manera le conllevarían un riesgo legal o policial esta es la estrategia de colectivos como RTmark o Luther Blisset (que adopta este nombre de un jugador de fútbol de la liga italiana, no demasiado relevante pero conocido)

Nombres colectivos como, Luther Blisset utilizan fórmulas que podríamos calificar “travestidas” capaces de transformarse en cada ocasión como el caso de Luther Blisset, que se convirtió en Wu Ming y mantiene su inconstancia identitaria.

## Intermitencias en la actividad

Algunos agentes de la producción invertebrada son intermitentes, su forma de producir muchas veces no les permite generar trayectorias constantes y permanentes. Esto implica que muchos de estos artistas no se reconocen como profesionales y por lo tanto su producción no tiene porqué responder a los requerimientos de un sistema que exige una presencia continua en sus instituciones, concursos, premios, ferias y bienales y la generación permanente de productos. Estas carencias, pueden ser aprovechadas por los creadores de manera que su “trabajo” no se repite en los mismos formatos y no tiene porque presentase coherentemente adscrita a un autor concreto en el marco de una trayectoria lineal.

## Regeneración

La complejidad aparente de las formas físicas y las costumbres de los invertebrados, contrasta con el mantenimiento de rasgos primitivos, característicos de periodos anteriores como la “desdiferenciación”, un fenómeno biológico que implica la pérdida de las características más especializadas de las células, hacia una condición generalizada, que permite por ejemplo la regeneración<sup>531</sup> de un miembro amputado. Esta capacidad se destaca como posibilidad de una resistencia colectiva con resultados más efectivos que los que

---

*Hay algo concreto que hace que se afine la lengua de madera: es la tentación identitaria. Y, más aún, el miedo a la mezcla y al intercambio, que en el fondo es miedo a la diversidad de la que se compone la multitud. El fetichismo y el sometimiento a la repetición son el refugio más simple frente al miedo que suscita el cambio, frente al temor de ver diluida la propia identidad en el océano de la comunidad en movimiento.*

También otros colectivos como C.A.S.I.T.A aprovechan la normalización que del uso de acrónimos se ha establecido en nuestras sociedades, gracias fundamentalmente a las entidades corporativas y a las instituciones públicas. A través de siglas es aún más fácil mantener una identidad múltiple, las letras representan en cada ocasión palabras diferentes como Casa Abierta, Situaciones Interdisciplinares, Trabajos Artísticos o centro de arte, sitio de igualdad y tiempo activado, etc. con la única concesión de mantener la palabra arte en alguna de las letras “A”, se trata de una verdadera metamorfosis, el cambio nominal no afecta sólo a los conceptos a los que alude sino que también corresponde con un cambio funcional, si antes se presentaban como comisarias, ahora lo hacen como críticas, si antes funcionaban como gestoras de un evento, ahora presentan una obra de arte en una exposición de otras personas, si antes eran dos personas ahora son muchas diferentes... un nombre colectivo permite a un colectivo mantenerse difuso, que es el asunto que trataremos a continuación.

<sup>531</sup> La capacidad de regeneración varía notablemente de unos seres vivos a otros; puede afirmarse con carácter general que está en relación inversa a su nivel evolutivo. Así los mamíferos o las aves (tan sólo pueden regenerar ciertos tejidos, desgastados mediante procesos naturales o perdidos como consecuencia de accidentes; mientras que las esponjas o los celentéreos son capaces de procesos regeneradores extraordinarios, que de hecho constituyen auténticos procesos de reproducción asexual

No obstante, en todos los seres pluricelulares puede apreciarse la existencia de células embrionarias que, al conservarse prácticamente indiferenciadas, presentan intacta la función de reproducción y pueden dar lugar a nuevas células que, al incorporarse a las correspondientes estructuras, permiten un grado mayor o menor de r. Tal ocurre en su grado máximo con las células reproductoras, cuya misión es perpetuar la especie. Igualmente, existen células germinales, encargadas de formar los tejidos u órganos que, normal o accidentalmente, se han perdido. En este caso se encuentran las células germinales del cuerpo mucoso de Malpigio en el tegumento humano, que son encargadas de regenerar la piel, tanto la que se desgasta naturalmente como la perdida accidentalmente. También tienen la misma propiedad los eritroblastos, células de los órganos hematopoyéticos, con la misión de formar los glóbulos rojos de la sangre. Por último, puede considerarse como un caso de r. limitada la soldadura que puede apreciarse tras la fractura de los huesos de los vertebrados

obtenemos a partir de voluntades individuales. La posibilidad de regenerar patas de estrellas de mar y de los artrópodos, llega a un extremo casi increíble en el caso de los crustáceos, los cuales son capaces de autonomizar sus extremidades, es decir, cortarse a sí mismos al ser irritados o en un momento de peligro deshaciéndose de un apéndice que se autonomiza y que posteriormente se regenerará.

La no especialización de los saberes al crear nuevos campos de sentido y otras formas metodológicas, se presenta como una característica de oposición a los procesos de disección y de fragmentación originados en pos de una mayor rentabilidad del tiempo en sistemas de producción maximizados. La proposición altamente disensual de otras formas de producción sólo resulta aceptable en algunas ocasiones en el espacio cultural bajo apariencias que podemos llamar artísticas, aunque esto no indique que todas ni siquiera la mayoría de las formas artísticas estén proponiendo nuevas formas de producción o nuevas formas de valor. Lo cierto es que bajo la denominación de arte o por lo menos dentro y en los márgenes del territorio “arte”, encontraremos formas de producción que difieren de la productividad general y generalizada, procesos no industrializados y estrategias que reinterpretan los formatos de las mediaciones.

La actuación como individuos independiente que entre sí generan una nueva unidad es una concepción colaborativa que encontramos en algunos de los colectivos artísticos tales como la histórica Critical Art Ensemble o en el entorno más cercano, los recientes C.A.S.I.T.A, S.D.F, La Fiambrera (obrero, barroca...), Chocolarte o Medit, grupos difusos con capacidad de variar su composición que actúan juntos pero también mantienen una producción individual que pueden poner o no en común.



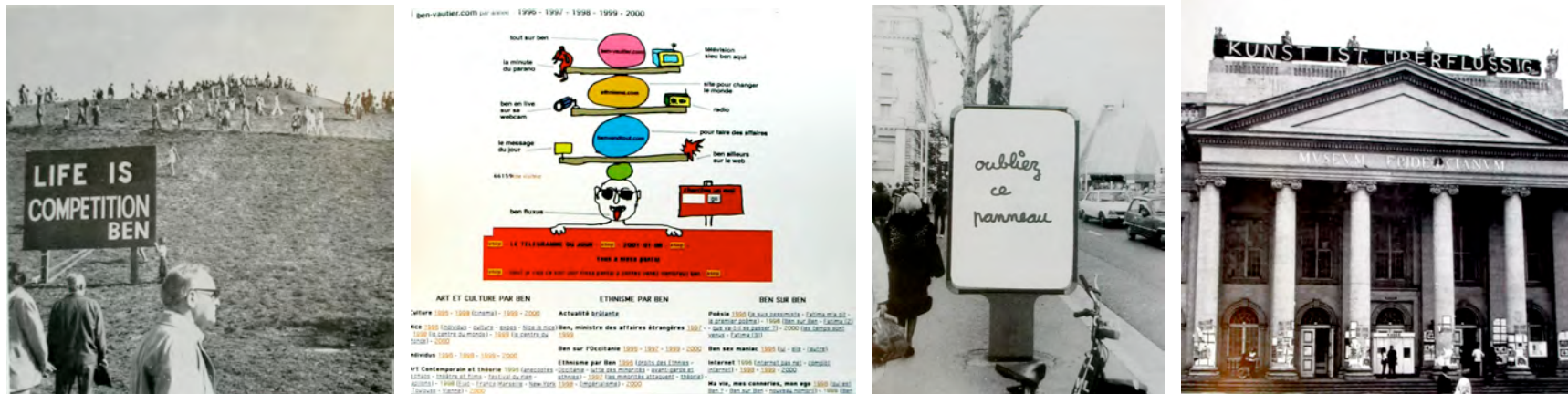
Una acción del colectivo vasco Chocolarte



b) Polimorfismo en las formas

Las formas estructurales presentan multitud de variantes estéticas, desde una complexión absolutamente irregular, como el cuerpo perforado y reversible de las esponjas, a la muy extendida simetría bilateral que presentan la mayoría de las especies, de una concatenación de segmentos idénticos que son los gusanos cilíndricos a la no segmentación de los moluscos, que pueden tener una concha externa de carbonato de calcio como una lapa, pero también interna como una sepia o interna pero cartilaginosa como el calamar, o simplemente no tenerla como las babosas o el pulpo. También se presentan como seres fijos o móviles, algunos fijos como los corales son difíciles de distinguir como animales.

Las prácticas invertebradas abarcan todas las técnicas y formatos que podamos imaginarnos. No marca los límites del inicio y final de una obra, son desarrollos en el tiempo, trabajos cuya apariencia varía en momentos puntuales de exhibición pero que mantienen un desarrollo continuo combinando y añadiendo elementos, adaptándose a los distintos entornos en los que se sitúa. Estos formatos han querido englobarse bajo la denominación de “Work in progress”, una indefinición del principio y final que también encontramos en los cuadernos y libros de artista.



Diferentes configuraciones del trabajo de Ben Vautier: una carrera, una página Web, un cartel urbano, un museo...



Existen muchísimos ejemplos desconocidos de este tipo de forma de producir, y algunos muy conocidos como Ben Vautier<sup>532</sup> en Niza o Paolo Bursky en Sao Paolo, artistas polifacéticos que se han mantenido en constante experimentación de formas y formatos. También se generan plataformas de estas producciones de formatos especiales, juegos o experimentos más que eslavones de una trayectoria artística, como los experimentos de Robert Filliou en “la çedille qui sourrit” o las experiencias colectivas como la de La Más Bella, que reúne en cada número difícilmente clasificables aportaciones, tanto de personas diferentes como en distintos soportes (una cartera, un disco, una caja de juegos de mesa, una cesta de picnic...)

La experimentación de técnica y formatos muy diferentes en obras realizadas en el mismo periodo de tiempo demuestra una cierta independencia de las clasificaciones formales (e incluso formalistas) a la vez que refleja la velocidad de creación sobre la que funciona el sistema.

Esta característica no es sólo propia de las formas de hacer más experimentales o híbridas del sistema del arte, muchos de los artistas más reconocidos del arte de hoy presentan su trabajo en formatos muy diferentes, un ejemplo es el caso de Francis Älys que realiza acciones grabadas en video y mantiene además una relación muy estrecha con la pintura<sup>533</sup>, pinta cuadros, pero también pasea con ellos o los roba. Incluso podemos encontrar poliformismo dentro de la propia pintura cuando encontramos la obras (las obras) de Gerhard Richter en varias exposiciones a la vez proponiendo simultáneamente imágenes formalmente divergentes, inmensas masas abstractas de colores extendidos, imágenes de la cultura popular, lenguajes industriales, pinturas de fotografías antiguas, del horror, cuadros de gamas de colores, etc aplicando la técnica pictórica no sólo como propuesta de un determinado lenguaje sino como reflexión conceptual del propio lenguaje, el visual y de la forma de ver y de construir con él.



Ejemplos de la diversidad formal en la obra de Gerhard Richter

<sup>532</sup> Esta tendencia a polimorfosarse de Ben Vautier se aprecia no sólo en la interesante trayectoria de su trabajo sino también en la página Web que utiliza a modo de diario, pasado presente y futuro:

[www.ben-vautier.com](http://www.ben-vautier.com)

<sup>533</sup> Véanse las llamadas pinturas de gabinete que presenta en muchos formatos y que pueden consultarse en el catálogo. *El poeta y la mosca*. MNCARS, 1997

En la actualidad, casi todos los artistas jóvenes realizan videos, intervenciones, imágenes y objetos, que se entremezclan con términos como “instalación” o “performances”, manifestaciones híbridas que generan ciertas inconveniencias en las lógicas taxonómicas de las bibliotecas donde cada vez resulta más difícil localizar a un autor gracias a su “disciplina” correspondiente.

Otra característica asombrosa de la estructura de algunos invertebrados son los procesos metamórficos que hace que en la misma especie podamos encontrar dos o más individuos estructural y funcionalmente diferentes, como por ejemplo larvas blanquecinas sin ojos y sin patas que tras un proceso de transformación metamorfosean en coloridas mariposas. La capacidad de metamorfosis plantea la integración de las formas puntuales a su fase de proyecto, en la cual están latentes formalizaciones posibles pero con una apariencia totalmente distinta.

## b) Adaptabilidades

*Adaptación: En biología de la evolución hace referencia a cualquier estructura, proceso fisiológico o de comportamiento que hace a un organismo más capaz de sobrevivir y reproducirse que otros miembros de la misma especie.*

La forma de producción invertebrada se va adaptando a las circunstancias trabajando a veces por su cuenta, a veces con apoyo institucional o incluso por encargo, a veces asociándose con otros y otras presentando producciones propias y definidas.

Adaptarse implica el riesgo de perder toda característica propia a favor de una adecuación con el entorno, este peligro está presente en algunas propuestas que pierden la tensión necesaria en toda integración y se abandona al conformismo de las oportunidades.

La adaptación de los invertebrados a los medios naturales (medios en ocasiones muy extremos para la vida) no sólo se soluciona modificando su relación con el mismo (por ejemplo cambiando de lugar) sino también a través de modificaciones de sí mismo mediante la redefinición de sus estructuras (por ejemplo los caparazones de carbonato cálcico generado por los moluscos ante un incremento de oxígeno peligroso en los océanos) estos dos tipos de adaptabilidades se explican de forma más clara en la diferencia entre las plantas y otros seres sésiles, esto es, unidos al suelo, y los animales con capacidad de desplazamiento.

La necesidad de adaptación se hace más patente ante situaciones precarias y suelen conllevar la activación de transformaciones o movimientos que podemos relacionar con una especie de “nomadismo”, aunque sobretudo entre las especies de insectos sociales se produce una identificación del invertebrado con su nido, la mayoría de estos seres deambulan por los territorios, siempre de paso y su espacio es el lugar donde puedan sobrevivir.

Son los proyectos que se configuran entorno a la idea de lo nómada, con ideas y objetivos muy diferentes como por ejemplo el colectivo de artistas Medit, que propone una experiencia nómada en la que estudian e investigan en una marcha alrededor del Mediterráneo<sup>534</sup> o del proyecto Ephemera<sup>535</sup>, donde artistas y pensadores de todo tipo se reúnen en un viaje del tren Transiberiano o el último trabajo de Raimon Chaves junto a Gilda Montilla titulado *Dibujando América* y que consiste según sus propias palabras en un conjunto de iniciativas que ligan el acto de dibujar a la reflexión y a un territorio específico, un proyecto de largo aliento, que hasta

---

<sup>534</sup> Los trabajos del colectivo Medit ( les Méditerranéens) pueden visitarse en: <http://www.mediterriens.org/medit.html>

<sup>535</sup> [www.ephemeraweb.org](http://www.ephemeraweb.org)

el momento se ha concretado en un viaje terrestre de 100 días por Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú, además de una exhibición de dibujos que itinerará por España y Perú en 2006<sup>536</sup>



Intervención de una semana del colectivo francés Medit en el Espacio Tnagente en Burgos



Por otro lado, la integración y la adaptación a diferentes entornos también problematiza una distinción estable entre usos artísticos y usos extra-artísticos, la producción que podemos llamar invertebrada actúa conscientemente en ambos territorios, y con las reglas de ambas formas de estar y de interpretar, un ejemplo de ello son los videos de Oliver Ressler

que funcionan tanto como documento de reivindicación y herramienta política directa, que como proyecto artístico destinado a espacios de lectura y reflexión sobre la imagen y las formas de narrar.

<sup>536</sup> Más información sobre este trabajo en la dirección: [www.dibujandoamerica.net](http://www.dibujandoamerica.net)

Imégen de *Dibujando America*. por Raimond Chaves



### c) Prácticas de reciclaje

Las termitas que se alimentan gracias a otros animales que habitan en sus estómagos capaces de sintetizar la celulosa, construyen sus espacios de vida, los tubitos y subterráneos donde se reproducen, crecen y producen, utilizando como material sus propios excrementos en una combinación extremadamente económica entre recursos y residuos

En un sistema racionalizado cuya producción debe ser optimizada y que se fundamenta en la idea de la superproducción y del gasto, las prácticas de reciclaje aparecen como una estrategia de sostenibilidad. El reciclaje relacionado con la creación artística se da en formas muy diversas, configurando nuevas pautas y conceptos como el *sampling*<sup>537</sup>, la práctica de los Disk Jockeys, creadores musicales por recombinación.



Retrato representativo de algunos miembros del Atelier Van Lieshout. en la AVL ville en el puerto de Rotterdam

La actividad de muchos artistas consiste en la nueva organización de un material ya realizado, y fenómenos tan conocidos como las mezclas musicales o el hip hop tienen su correlato en las prácticas visuales. La reutilización de material ya elaborado puede hacerse en un sinnúmero de sentidos, desde la posibilidad de excluir el diálogo consciente con el origen de su material, hasta centrar el sentido de la nueva creación en la contestación a ese material

Algunos proyectos como el del colectivo Atelier Van Lieshout presentan el asunto de la sostenibilidad y del reciclaje como el punto central de su forma de trabajo. La intención recicladora se muestra tanto en su forma de producir como en los resultados de su producción. Preocupados por generar un sistema abierto y autoorganizado, económicamente independiente y ecológicamente sostenible forma en 2001 AVL –Ville, instalada en el Puerto de Rotterdam, intenta un experimento de convivencia, cuyo fin parece ser la convivencia en sí misma, basada en los principios básicos de la libertad de expresión, igualdad de derechos o la diversidad de pensamiento

Este “estado libre”, como lo denominan ellos mismos es una “mezcla

<sup>537</sup> El “sampling” proviene de la palabra inglesa “sample”, muestra. En los entornos musicales este término se utiliza en referencia a la recombinación de sonidos de músicas ya producidas y la creación de una nueva obra. Este término también es utilizado en el lenguaje del marketing pero en este caso significa la toma de muestras para la elaboración de estudios de mercado o bancos de datos.

agradable de arte ambiental y santuario, en el podemos encontrar los objetos que han producido algunas ya famosos, otros nuevos, pero todo funcionando realmente, se trata de “arte no para ser mirado simplemente, sino para vivir con ello”<sup>538</sup>. Durante todas las visitas, eventos y otras actividades se siguen los procesos de trabajo. Un grupo variado de artistas, diseñadores, arquitectos, técnicos y otras clases de inventores trabajan en los artilugios que la AVL produce para clientes, exposiciones o para el uso en la misma AVL-Ville.

También tienen una “Academia” (AVL-Academy) que ofrece talleres cortos, prácticas y cursos con lecciones tales como “forma de vida” “trucos del mercado del arte” “proyecto de gestión – la manera de la AVL” “terapia creativa” y otros tipos de saberes



estratégicos y de habilidades<sup>539</sup>.



<sup>538</sup> AVL: “Not art to simply look at, but to live with”

<sup>539</sup> Para más información sobre el AVL consultar su página web: [www.ateliervanlieshout.com](http://www.ateliervanlieshout.com)

Otra forma de reciclaje concierne al uso de las imágenes ya producidas, las prácticas de reproducción nos ofrecen cada vez más posibilidades<sup>540</sup>, y aparecen formas de análisis en muy diferentes sentidos, entre ellas podemos destacar lo que podríamos llamar arqueología mediática, productores de imagen que invierten parte de su creatividad en la “pesca” y el estudio de productos ya facturados y que nos ofrecen para otro tipo de análisis. El Observatorio de Vídeo No Identificado (OVNI)<sup>541</sup> es un colectivo de autores y programadores independientes, cuyos proyectos de vídeo-arte-documental realizan una labor que puede ser calificada de esta “arqueología mediática”, en sus 12 años de existencia, OVNI ha generado un archivo de más de 1000 documentos y obras audiovisuales que pretende invitarnos a la reflexión crítica y analítica de las estrategias de los medios de comunicación hegemónicos.

Esta labor de archivo-documentación se extiende entre algunos de sus temas a la exploración de los límites del lenguaje, el fenómeno de la emigración, rituales, sueños, globalización o la comunidad y los conflictos actuales facilitar una Crítica de la Cultura Contemporánea. Los Archivos recogen todo una constelación de trabajos dispares, cuyo denominador común es la libre expresión y reflexión sobre los miedos y placeres individuales y colectivos, construyendo en su conjunto una visión multifacética, miles de pequeños ojos, que ahondan y exploran nuestro mundo, o anuncian otros posibles.

La obra de este colectivo se fundamenta en un trato de las imágenes que consumimos a diario, de forma crítica pero sin anular la heterogeneidad, la pluralidad, la contradicción y la subjetividad, los videos, agrupados en trabajos temáticos desde el Archivo Babilonia hasta el último titulado “El sueño colonial” han podido verse en algunas exposiciones como Banquete<sup>542</sup>, en instituciones como el CCBC de Barcelona o en su página web.<sup>543</sup> También en este mismo sentido, la obra de Esther Mera “Anatomía de una bomba: imágenes subliminales y vigilancia en la era digital, 2004”.<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> Técnicamente esta tendencia es hacia la extensión de estas posibilidades, otra cosa es la tendencia legal, jurídica y de control económico, esforzada por contrarestar este efecto.

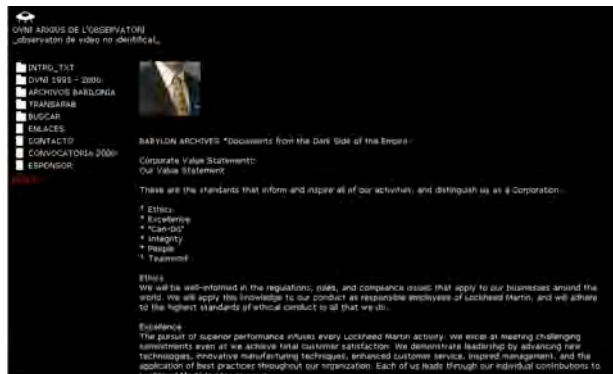
<sup>541</sup> También llamado UFO “unknown frame observatory”

<sup>542</sup> Exposición Banquete. Centro Conde Duque. Medialab. Madrid

<sup>543</sup> La dirección de la página de Ovni es <http://www.desorg.org/intro.php>

<sup>544</sup> “Anatomía de una bomba: imágenes subliminales y vigilancia en la era digital, 2004”. Una triple proyección en la que se deconstruye un anuncio publicitario desmontando tanto sus imágenes subliminales como el sentido general que se quiere transmitir. Más información sobre esta obra en la página de la exposición banquete: <http://www.banquete.org>





Páginas en la red del colectivo catalán OVNI

#### d) Sobre el mimetismo

El mimetismo es la capacidad de camuflarse que desarrollan especies animales y vegetales. Estas actuaciones recuerdan tácticas que no podemos considerar ni parásitas ni simbióticas tanto de vertebrados como pájaros y reptiles, como invertebrados, pero son estos últimos los que han perfeccionado estas prácticas, insectos-palo, insectos hoja

Las razones para querer pasar desapercibido pueden ser varias, en algunos casos se trata de una forma de protección ante el depredador pero en otras se trata de una herramienta para la agresión. Entre los seres invertebrados se dan muchos casos de mimetismo, la biología ha catalogado algunas de las posibilidades miméticas, como el mimetismo batesiano<sup>545</sup> de los animales pretenden ser otros más peligrosos de lo que son y el mimetismo mulleriano<sup>546</sup> de los que se hacen pasar por presas de mal sabor o venenosas.

Son prácticas de reciclaje fenómenos como el mimetismo, apropiacionismo, “impersonation<sup>547</sup>” y las ya citadas clonaciones de páginas web<sup>548</sup> espejización o mirrorización de artistas en la red y también las prácticas contemporáneas como sampleado, al scratching y otras formas de reinscripción de materiales ya elaborados.

*Fue la cuestión “artística”, para decirlo crudamente—la presión continuada sobre la cuestión de las formas representacionales en política y vida cotidiana, y la negativa a cancelar la cuestión abierta entre representación y apropiación - la que hizo que su política fuese un arma mortal en algún momento. Y la que les dio el papel que tuvieron en mayo de 1968. Este es el aspecto de los 60 que la izquierda oficial quiere principalmente olvidar<sup>549</sup>.*

---

<sup>545</sup> Henri Walter Bates ( 1825-1892) El mimetismo batesiano consiste en el parecido de coloración o aposmetismo entre una especie de buen sabor e inofensiva, con una especie nociva y peligrosa

<sup>546</sup> Friz Müller (1821-1897) El mimetismo mulleriano consiste también en un parecido de coloración pero entre especies ambas tóxicas que se protegen mutuamente de los depredadores.

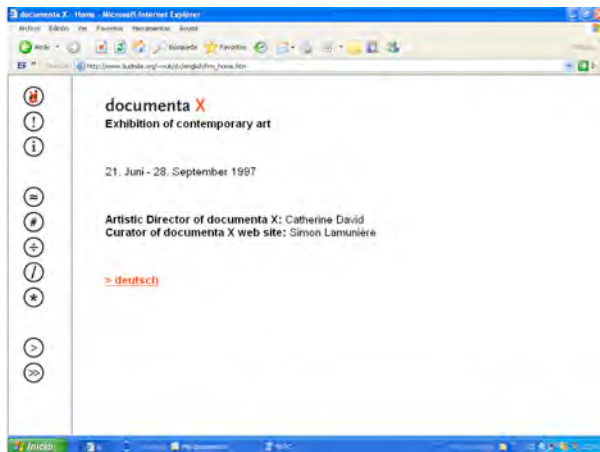
<sup>547</sup> Impersonation es un término que en español se traduce como “hacerse pasar por otra persona”

<sup>548</sup> VuK Cosic, Rtmark, Yesmen, 0100101110101101.org, etc

<sup>549</sup> T. J. Clarck y Donald Nicholson-Smith. “¿Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista?” . Publicado originalmente en inglés en la revista OCTOBER nº79, Invierno de 1997. Pág. 15-31.

*Toda la actividad que hemos mencionado se concebía como un aspecto de una práctica en la que el "arte" -- significando aquellas posibilidades de acción representacional y antirepresentacional levantadas durante cincuenta años de experimentación moderna en los límites de la categoría -- pueda ahora ser realizado.*

*Esta fue la auténtica dimensión utópica de la actividad de la I.S. Y pudo y llegó a ser un horizonte de posibilidades que supuso muy poco en la práctica. Pero solo hasta el momento. Seguramente lo importante, que ahora tiende a recapturar un esfuerzo masivo de imaginación histórica, es hasta qué punto fue activa - hasta qué punto fue instrumental -- esta dimensión utópica en lo que los situacionistas hicieron realmente.*



Clonación de la página de documenta X por Vuk Cosic

Como dicen los “exsituacionistas” T. J. Clarck y Donald Nicholson-Smith, una de las herencias más activas de los experimentos situacionistas es el juego con la apropiación y las identidades opuestas. La capacidad de confusión resulta una estrategia muy efectiva para la supervivencia.

Esta es la opción en cuanto a sus formas del colectivo Terceryunquinto que modifican los entornos públicos sin que sea prácticamente distinguible, también la obra de Minerva Cuevas, Mejor vida Corporation<sup>550</sup>, o los proyectos de Vuk Cosic o de 0100101110101101.ORG<sup>551</sup>

como tecnositucionista”. Con su proyecto “Identity correction” han usurpado la personalidad de representantes del poder empresarial y de la Organización mundial del comercio y político (Copiando la página de George Bush<sup>552</sup>) con el fin de “corregir sus identidades”, su trabajo se distribuye por medio de sitios en la Web, editan libros y las películas que documentan sus acciones.<sup>553</sup> Su táctica no es sólo la sátira de los discursos y las ideas que se hacen públicas en congresos de *empresarios*, sino también *visibilizan este tipo de mensajes, mimetizándolos*

“Impersonation” a cargo de los Yes Men de la figura de un político en una conferencia



<sup>550</sup> Este proyecto puede encontrarse documentado en: [www.irational.org/mvc/](http://www.irational.org/mvc/)

<sup>551</sup> Véase el epígrafe 3.2.1 Medios de Exhibición masivos y 3. 2. 2 Espacios de exhibición, espacios de intervención

<sup>552</sup> George Bush, presidente de los Estados Unidos, ha manifestado su opinión sobre esta obra artística, refiriéndose a ellos como:

*Estos tipos son pura basura. Tendría que haber límites a la libertad. Por supuesto que no me gustan. Y a ustedes no les gustarán tampoco*

<sup>553</sup> Los Yes Men (Mike, Andy, Matt, Caz, Wolfgang, Snafu, Andrew, Rich), llevan actuando desde 1999, su primera acción coincide con la Cumbre de Seattle, entonces crearon el sitio oficial de la Organización Mundial de Comercio, el cual les ha reportado múltiples posibilidades de acción. En su página también presentan otras mimetizaciones del mismo tipo producidas por otros agentes: <http://www.theyesmen.org/hijinks/yours/>

### c) Sociabilidades: Colonias y simbiosis

*Relaciones basadas en la competencia predatoria, se inscriben en una lógica de cooperación reticular. La eficacia económica es entonces el producto de una emulación, de una verdadera movilización colectiva de las inteligencias, que desplaza el centro de gravedad de las relaciones sociales y de sus finalidades.*<sup>554</sup>

En el caso de cierto tipo de producción sobresale el hecho de que a pesar de su apariencia frágil y débil que les asemeja a algunas especies de invertebrados de cuerpos sencillos y de su minúsculo tamaño, desde su pequeñez, son capaces de establecer entidades mayores, incluso gigantescas (una colonia de coral de cientos de kilómetros) a través de formas de relación complejas, articulando sus comportamientos de manera social y haciendo uso de señales visuales, químicas, auditivas, gestuales, es decir, de sus capacidad de comunicación.

Como hemos indicado anteriormente una de las dificultades taxonómicas y analíticas más presentes en el estudio de los invertebrados así como de las formas de vida más simples (proctistas, bacterias, algas mohos, hongos...) radica en poder identificarlos y reconocerlos. Es difícil distinguir a una colonia de zooides microscópicos, que ya están extremadamente modificados para la vida en común, del órgano de un cuerpo de un animal mayor, de la misma manera que los límites entre una entidad biológica y una entidad social se desdibujan si atendemos a análisis micro o macro (por ejemplo una ciudad puede funcionar como una sola entidad o en último caso se puede considerar a la Tierra como si se tratara de un solo ser vivo<sup>555</sup>), en todas estas relaciones median señales y se generan acciones cooperativas.

Muchos de estos animales viven alternativamente juntos y separados del grupo. La opción comunal no excluye desarrollos individuales como algunos platelmintos tuberarios que tras reproducirse por fisión, permanecen unidos en una cadena de individuos formando lo que podría llamarse un único ejemplar, hasta que alcanzan un grado suficiente de desarrollo y entonces se desprende como individuos independientes, otros seres como los argulus que viven como parásitos de los peces, se encuentran alternativamente nadando libremente o agarrados a los huéspedes de los que chupan la sangre.

---

<sup>554</sup> Olivier BLONDEAU. "Génesis y subversión del capitalismo informacional". En *Capitalismo cognitivo*. Op. cit, 2004. Pág. 47.

Aunque por su parte considera que la libre elección conduciría a expoliar al productor de las riquezas que él ha creado y que sería más juicioso pasar del valor de cambio al valor de uso perfeccionando la legislación de los derechos de autor, Pierre Lévy, por ejemplo, contempla nuevas formas de relación social en las que todo acto de producción es virtualmente productor de riqueza social, hasta el punto de que «cualquier acto humano es un momento del proceso de pensamiento y de emoción de un megapsiquismo fractal, que podría ser valorizado, es decir remunerado en tanto que tal». Incluso, en otro pasaje sugiere «considerar las operaciones de la economía de lo virtual como acontecimientos en el interior de una especie de megapsiquismo social, el sujeto de una inteligencia colectiva en estado naciente»

<sup>555</sup> En 1969 James Lovelock publicó la llamada Hipótesis Gaia. Que propone que los organismos vivos y las materias inorgánicas forman parte de un sistema dinámico y autoregulado. Biólogos y otros científicos modernos siguen estudiando esta forma de entender la vida.

La complejidad de sus formas sociales se manifiesta especialmente en las colonias de insectos, pero también en las relaciones que establecen con otras especies desarrollando varios sistemas de simbiosis social.

*La acción social no es llevada a cabo por medio de contratos, sino por acuerdos, y la vida no está completamente mediada por la tecnología.*<sup>556</sup>

Es clara la importancia de los sistemas de comunicación y de las “nuevas” tecnologías en la formación de redes efectivas y paralelas a las hegemónicas, pero lo fundamental sigue siendo la voluntad de colaboración, algunos de los proyectos artísticos contemporáneos se han gestado gracias a la capacidad de sus autores de organizarse proponiendo estructuras a modo de “colonias” o interrelaciones entre especies diferentes

A este respecto, la bióloga Lynn Margulis propone su teoría de la SET, la teoría de la endosimbiosis serial<sup>557</sup> según la cuál las células eucariotas (origen de protistas, animales, hongos y plantas) tienen su origen en la simbiogenesis de células procariotas (bacterias), esta teoría que sigue discutiéndose en los ámbitos científicos implica una redefinición de la teoría evolutiva tal y como la presentan los neodarwinistas porque defiende que la mayoría de las adquisiciones de caracteres de los pluricelulares son producto de la incorporación simbiótica de organismos y no tanto de las mutaciones explicadas a través de la selección natural, según Margulis

*La vida “independiente” tiende a juntarse y a resurgir como un nuevo todo en un nivel superior y más amplio de organización*<sup>558</sup>

---

<sup>556</sup> Critical Art Ensemble. La desobediencia civil electrónica, la simulación y la esfera pública, en [http://aleph-arts.org/pens/dec\\_simul.html](http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html)

<sup>557</sup> La simbiogénesis es la asociación, parasitaria o no, de individuos de distinta especie que conlleva a una integración genética esto es, la conversión de un nuevo individuo. La endosimbiosis es una asociación estrecha entre especies, en la que los individuos de una residen dentro de las células de la otra. Algunos orgánulos de las células eucariotas (células con núcleo), como las mitocondrias y los plastos (cloroplastos), proceden de su simbiosis inicial con ciertas bacterias. Gracias a la endosimbiosis los organismos eucarióticos disfrutaban de la capacidad de realizar procesos metabólicos que evolucionaron originalmente en bacterias. Es el caso de la respiración, de la que se ocupan las mitocondrias, la fotosíntesis, a cargo de los plastos o la fijación biológica de nitrógeno.

<sup>558</sup> MARGULIS. op. cit, 2002

## Las formas coloniales

*Cuando obreras de *Macrotermes bellicosus* son separadas del resto de la colonia e introducidas en un contenedor con algunos materiales de construcción consistentes en bolitas de barro y excrementos, primero cada una de ellas explora el contenedor, toman las bolitas y las colocan en otro sitio aparentemente al azar, aunque galerías mal acabadas empiecen a formarse, los termes, en su mayor parte, aún trabajan independientes uno del otro, finalmente y como por casualidad dos o tres bolitas quedan pegadas una encima de otra. Esta pequeña estructura es mucho más atractiva para las termes que las bolas por sí solas y así empiezan rápidamente a añadir más bolitas formando una columna, si ésta es única en las cercanías, dejarán de construir al cabo de un rato, si por el contrario hay otras columnas cerca las termes siguen añadiendo bolitas y después de llegar a una cierta altura, tuercen la columna en dirección a la columna vecina formando un arco. Esto es lo que los científicos denominan “programación dinámica” a medida que finiquitan cada paso de la operación, comprueban el resultado y se activa y escoge el programa para el próximo paso, de manera que no es preciso que ningún termes haga de capataz con los planos en la mano<sup>559</sup>*

Las formas coloniales presentan una serie de ventajas a estos seres de tamaños normalmente tan reducidos; por un lado ofrecen cierta resistencia ante los fenómenos naturales como la tensión de los vientos y las mareas, también les confiere más posibilidades de éxito en el crecimiento y la competición con otras especies y por último funciona como defensa contra los depredadores.

Para considerar la sociabilidad de las comunidades de insectos se debe tener en cuenta que los individuos cooperen en el cuidado de los jóvenes, que exista una división reproductora del trabajo, con individuos más o menos estériles trabajando para compañeros de nido fecundos, hay un solapamiento de al menos dos generaciones en etapas de vida que son capaces de contribuir al trabajo de la colonia, por lo que la prole ayuda a sus progenitores durante algún tiempo en su vida. A medida que el tamaño de las colonias aumenta en el transcurso de la evolución, las diferencias entre castas de obreras y de reinas se exageran, desapareciendo las formas intermedias, y el comportamiento de la reina es cada vez más especializado y parásito

El sistema de vida en una colonia es indispensable para la mayoría de las especies invertebradas, al margen de la evidencia de grupos y facciones en el arte contemporáneo tanto por opciones formales como políticas, como geográficas, hay determinadas formas de hacer que sólo son posibles gracias a su capacidad de coordinación de muchos individuos, el modelo de las colonias de invertebrados es un ejemplo de trabajo grande por la fuerza de muchos pequeños.

---

<sup>559</sup> WILSON op. cit. 1980. Págs. 12-13

Las posibilidades de nuevas formas de conectividad asociada a los medios técnicos actuales, la red y la movilidad tanto de la producción como de los productores han generado un panorama amplísimo en el arte contemporáneo del que nos sería difícil completar el mapa. Como ejemplo podríamos destacar lo que se ha llamado Arte-correo, arte-postal o Mail art.

Es imposible definir qué es arte correo más allá de su relación con el intercambio, o sea, con el enviar y recibir.<sup>560</sup> El arte correo no es ni ha sido nunca una escuela ni una tendencia, se caracteriza por la utilización de ciertos soportes pero no puede inscribirse en los formatos tradicionales de pintura, escultura, fotografía o video. Este medio ha sido utilizado por muchos artistas contemporáneos desde las cartas futuristas de Balla o Pannaggi, los experimentos dadaístas, cubistas, surrealistas, Duchamp, Schwitters...pero puede decirse que comienza a denominarse autónomamente como Arte correo en los años '60 a través de los envíos Fluxus, con Filliou, las proposiciones de Yves Klein y otros neorealistas como Ben Vautier o Arman, o Ray Jhonson, que crea en 1962 la New York Correspondance School of Art

El Arte Correo aspira a una independencia total del sistema artístico pero sobretudo del sistema mercantil, sus autores pueden ser profesionales y no profesionales del arte. Es un espacio común en el que confluyen creadores de muy distintos tipo en una estructura de arte paralela a la oficial. Este espacio no se confronta con los espacios de arte institucionales pero en muchos de los casos supone un compromiso con temáticas reales y en ocasiones ha sido soporte de protestas y reivindicaciones en lo político, ejemplo de lo cual es la tradición de arte correo en Latinoamérica<sup>561</sup>.

---

<sup>560</sup> En una comunicación presentada por José Luis Campal en el IV encuentro internacional de editores independientes” (Punta Umbría -Huelva-, 1-3 de mayo de 1997) se hace la misma pregunta:

*¿Qué es o qué representa el denominado movimiento mail-artista? Un conglomerado de adicciones resueltamente aceptadas, podría responderse, y muy poco o casi nada cabría objetársele a la contestación. Y es que en la interna dificultad con la que se encaran los partidarios de las clasificaciones pétreas a la hora de consensuar una definición, en este árido trance del etiquetado radica la principal de las virtudes del Mail-Art: una libertad de maniobra sin precedentes, pues permite que sus cultivadores adopten y adapten, sin ninguna requisitoria, todo cuanto les resulta sugerente, sea cual sea el origen, método, estructura o contraindicaciones del préstamo. En esta disolución de las reglas del juego, en esta insobornabilidad y apertura constante a la innovación, en la persecución de una funcionalidad sin rescisiones que no pierda la perspectiva histórica, reside la más cabal y valiosa declaración de principios, a todos los niveles, del Arte correo. Acentúa su presencia porque no ha establecido completamente qué es lo que no es o no quiere ser.*

<sup>561</sup> El Arte-Correo, lejos de suponer una huida del mundo real, ha servido de vehículo para la concienciación ante acontecimientos de ostensible injusticia y abuso criminal del poder. Cabe destacar la dimensión política que ha significado este tipo de práctica en la segunda mitad del siglo pasado en el contexto latinoamericano, como válvula de escape que permitió, a los artistas latinoamericanos, denunciar la injusticia y la ferocidad de las dictaduras impuestas por los U. S. A. y las grandes transnacionales. En 1977 Clemente Padín y Jorge Caraballo fueron encarcelados por orden de la dictadura fascista uruguaya por, y cito textualmente, “vilipendio y escarnio a la moral de las Fuerzas Armadas”; cuando este desgraciado despropósito tuvo lugar se orquestó, a través del Arte correo, una movilización internacional. Propuestas como la de Guillermo Deisler una tarjeta postal de arte correo “Espacio de Libertad, 10 x 15”. Hacia 1985 con el re-establecimiento de las democracias, arte correo gana fuerzas y se suceden las exposiciones en toda la región culminando el



La libertad de expresión que el medio proporciona, junto a las infinitas posibilidades de combinación y recombinación de los mensajes e imágenes mediáticos, dotan a esta práctica de una capacidad de generación de sentido, que incluye formatos muy diversos entre los que se encuentran los libros de artistas, audio y videoarte, periódicos, copy-art, montajes, sellos de artista, lenguaje-arte, postales, arte recirculante, etc. La activación de estas obras, no depende sólo de cualidades estéticas, sino también (o especialmente) de las intenciones informativas, comunicativas y culturales incluidas en el hecho del envío en si mismo.

Las formas se presentan muy diferentes pero comparten unas mismas tácticas, entre las que se encuentra la autonomía compartida entre los participantes en los procesos de producción, de distribución e incluso de recepción al ser los propios agentes implicados en la red del arte correo los que se constituyen como receptores, como público participante.

Así recibir arte correo supone entrar en un intercambio basado en la confianza y el crédito mutuo, pues la forma fundamental de exponer el trabajo que tienen los artistas del arte correo es el trueque y la reciprocidad.

Otra versión de arte participativo cercana a las propuestas del Arte Correo es la reunión de obras artísticas en un marco común que no es una exposición sino una revista-objeto. Un ejemplo de esta práctica es La Más Bella, una idea promovida y gestionada por Pepe Murciego y Diego Ortiz desde 1993

---

proceso en Rosario, Argentina, con la fundación de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Arte Correo, el 31 de agosto de 1984, cuya primer acción fue realizar un ayuno por las libertades en américa latina y el envío de un telegrama al dictador chileno Pinochet reclamando por la vida y liberación inmediata del hijo del artista correo Eduardo Díaz Espinoza, Andrés Díaz Poblete. La Asociación y el grupo mexicano Solidarte organizaron la exposición desaparecidos políticos en América latina, que logró una Mención en la 1ra. Bienal de La Habana, Cuba. En 1992 fueron bastantes las propuestas que tomaron como asunto central el V Centenario de la llegada de los españoles a América, enfocándolo mayoritariamente como una variante de genocidio indiscriminado. El arte correo latinoamericano se ha integrado naturalmente a la gestión de las redes internacionales acompañando sus desarrollos como han sido el Neoism, el Congreso Descentralizado, la Huelga de Arte, etc .manteniendo un carácter fuertemente ético y comprometido con la realidad social





Fotografías, relatos, ideas de performances y acciones, sonido, ilustraciones, poesías, dibujos, etc, de cientos de colaboradores, que trabajan en torno a un tema monográfico para cada edición. La vocación de La Más Bella ha sido siempre la difusión del trabajo de los demás, a través de revistas, cajas de obra original o ediciones especiales de muy diversa naturaleza, entre los que encontramos La más bellísima nº 3. Caja de cartón, con 10 obras originales. 1997, La más bella nº 5. Ne travailler jamais. 13 cuadernitos de 14x10 cm, dentro de un tupperware. 1998, La más bella Lata. Lata cerrada con sorpresas interiores 1998, La más bella Ojo por Ojo. Visor de diapositivas- sitivas con 10 diapositivas de diversos autores, y cuadernito retractilado. 2001, La más bella Dispara. Caja de CD con 8 dianas circulares. Incluye perdigones. Varios colores. 2002, La más bella Tú. Cartera- Billetera de polipiel con cerca de medio centenar de piezas en su interior, concebidas por otros tantos colaboradores. 2003, La más bella Física y Política. Kit de 3 mapas de España de plástico manipulados, 32 banderolas con cuerda para su montaje, CD Rom y recuerdo de España. 2004, La más bella Sandwich Número editado especialmente para el Festival Poético PAN (Morille, Salamanca). Edición limitada y comestible (contiene un sandwich de salchichón, una revista formato DINA A4 plegada y un MiniCD Audio) Mi primer La más bella. Edición especial realizada en el Taller de libro-objeto “Viviendo en mi casita de papel”, dentro de las actividades de la exposición “Mientras Vivas en Esta Casa...!” Edición de 12 ejemplares. 2005. La más bella Juegos Reunidos. Caja de juegos con colaboraciones de 55 artistas: tableros, bingo poético, naipes, juegos conceptuales, DVD con obras de videocreación, etc. 2005, La más bella Grandes Éxitos. Bolsa de tela serigrafiada, que contiene un disco LP de vinilo (Picture Disc) con 17 temas de música y arte sonoro, 22 portadas intercambiables de 30x30 cm, DVD con obras de videocreación, etc. 2006. Desde 2003 se ha puesto a funcionar la BELLAMÁTIC, una máquina expendedora que es también un soporte y un objeto artístico en sí misma, una excusa sobre la que multitud de artistas colaboradores desarrollan acciones, performances, interacciones, instalaciones, exposiciones, ediciones... que tienen a la máquina como tema, protagonista, soporte, motivo de inspiración, etc, actividades englobadas en el proyecto Bellamátic en acción.

Como hemos visto anteriormente<sup>562</sup> ®Tmark es un colectivo cuya fuerza consiste en el establecimiento de una red de vínculos que colaboran en cada proyecto de forma articulada, alguien propone una cuestión( por ejemplo, intercambiar las voces de los protagonistas de un videojuego de guerra), otra persona es capaz de llevarla a cabo por sus circunstancias (porque trabaja en la empresa que diseña esos juegos o tiene acceso a la programación de alguna manera ) y otras son capaces de conseguir fondos o formas que amortigüen las posibles sanciones ( como en el caso de un el caso de despido), la articulación es en sí misma una estrategia artística que pone en evidencia algunas debilidades del sistema al mismo tiempo que propone formas activas y efectivas de acción y expresión

Daniel García Andujar por su parte genera otro tipo de redes, ligadas a las tecnologías digitales, tanto su proyecto Technology for the people, como las páginas de discusión y reflexión e-valencia, e-barcelona, ofrecen la posibilidad a un público variado de crear corrientes no centralizadas de opinión y conforman un espacio de reunión y de organización para la acción

Antoni Abad por su parte centra el sentido de sus últimas obras en esta creación de espacios, o por lo menos en la enpoderación de aquellos colectivos que no siempre tiene la capacidad de emitir y comunicarse fortaleciendo así sus redes, Canal Gitano Canal Invisible, Canal Accesible o Sitio Taxi son una muestra de este interés. Resulta interesante también destacar los desarrollos polimórficos en la producción de estos proyectos, pasando de formas institucionales a espacios de carácter orgánico, trabajos que requieren de un desarrollo altamente oficializado en la lógica institucional y luego ofrecen posibilidades totalmente ajenas a esta lógica.

Colectivos transmiten desde teléfonos móviles



de los portales en Internet donde se desarrolla parte de los proyectos “Canal” de Antoni Abad

*Imágenes*

<sup>562</sup> En el epígrafe 5.2.3.Indisciplina

Simbiosis: relaciones comensalistas, mutualistas y parásitas.

La simbiosis puede establecerse como una forma de mutualismo cuando las dos especies se sienten beneficiadas como en el caso de las hormigas y los pulgones o cigarras de la familia Psillidae, en el que las hormigas ofrecen protección a cambio de la melaza que es capaz de producir el coleóptero.

Las formas simbióticas en el arte actual se dan en muy diferentes asociaciones, los artistas se asocian con el mercado, con la crítica y los intelectuales, con la Universidades, con otros artistas, con otros públicos..., para dar sentido a su trabajo, pero también un ejemplo de esta simbiosis en el terreno del arte son los proyectos sociales y artísticos de colectivo Ne pas plier <sup>563</sup>, o la continua colaboración entre la Red de Lavapiés y La Fiambrera obrera



Rastros de la intervención llamada “censo pétreo” de la Fiambrera en colaboración con la Asamblea de lucha

Otra forma de simbiosis es una relación comensalista y se da en los casos en los que sólo una de las especies se beneficia, pero la otra no resulta afectada. Thomas Hirschhorn hacía esta declaración de intenciones con respecto al Musée Précaire Albinet:

*Yo quiero trabajar sin justificarme y sin explicarme, sin argumentar y sin comunicar. El Musée Précaire Albinet no es un proyecto para resolver problemas...no es un proyecto social porque no responde a una demanda social sino que ha sido creado por la voluntad de un artista.*<sup>564</sup>



Imagen producida por Ne pas plier en colaboración con la APEIS

<sup>563</sup> El trabajo de Ne pas plier está ampliamente descrito en el epígrafe 5.2.6 Antagonismo e imaginación

<sup>564</sup> Thomas HIRSCHHORN. *Musée Précaire Albinet. Quartier du Landy, Aubervilliers*, 2004. Aubervilliers: Édition Les Laboratoires d'Aubervilliers, Xavier Barral, 2004. Entrevistado por Guillaume Désanges en agosto de 2004 tras las 3 semanas de construcción, 8 semanas de abertura al público y 1 semana de desmontaje del proyecto.





Imágenes de documentación de algunos momentos del Musée Precaire Albinet de Thomas Hirschhorn

La posición del artista muchas veces quiere ser presentada de una forma menos simbiótica de lo que efectivamente es, el artista se beneficia porque hace lo que desea hacer y a veces porque esto le aporta intereses económicos o curriculares, en cambio muchas veces esto no es aplicable a las personas con o por las que ese artistas supone que trabaja.

El parasitismo puede darse de forma trófica, de manera que el huésped resulta afectado hasta su muerte, también puede ser temporal, puede tratarse de un inquilinismo o darse en forma de robo o de esclavización o dulosis cuando una especie ataca los nidos de otra y captura sus formas inmaduras (larvas) alimentándolas para que lleguen a convertirse en esclavas adultas.

#### 5.4.5 Lo efímero y lo infinito: Creación de zonas de acción temporal y Work in progress

*Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruye en su mayor parte, no cesa de reconstituirse*<sup>565</sup>

Los efímeros o Efemerópteros, también conocidos como “mayflies” en inglés, constituyen un orden primitivo de insectos. Los Efemerópteros pasan la gran mayoría de sus vidas como ninfas acuáticas, y la mayoría para sólo unos días como adultos, de hecho, estos seres poseen el récord a “el largo de vida reproductiva más corta”, una hembra efemeróptera llega a vivir sólo 5 minutos durante los cuales tiene que aparearse y poner huevos y los machos adultos tienen partes bucales vestigiales y no pueden comer (en toda su vida de adulto), algunos grupos, ni siquiera tienen patas, sobretodo las hembras pues los machos necesitan las patas delanteras para agarrarse durante el apareamiento.



Imágenes del evento Casas y Calles 2002 en la casa de la calle Atocha

Muchas especies tienen etapas adultas más o menos sincrónicas, que resultan en grandes enjambres de Efemerópteros. Una vez la etapa de adulto se termina, las Efemerópteros muertas pueden causar cierres de carreteras y accidentes de tráfico por ser tan numerosas que cubren con una capa gruesa el suelo. Pese a esto, la utilidad de estos seres tan poco duraderos es enorme en comparación con su diminuta existencia. Las ninfas, que es el estado en el que pasan gran parte de su corta vida, son una fuente importante de alimento para peces de agua dulce y son utilizados como carnada por pescadores, sus cuerpos muertos también son recogidos y utilizados como fertilizante o comida para aves y también su presencia puede ser utilizada como indicador de la calidad ambiental y pureza del agua<sup>566</sup>.

Como ejemplo de arte efímero hemos analizado en este estudio la práctica de revistas caminadas y los eventos artísticos, formas cercanas a la dimensión de fiesta (Gadamer) o del carnaval (Batjin) como fue el Proyecto Casas y Calles. C y c ha sido un acontecimiento que ocurre, esto es, se materializa un día en el

<sup>565</sup> Gilles DELEUZE y Felix GUATTARI. *Rizoma*. Introducción. Valencia: Pre-textos, 1997. Pág.22.

<sup>566</sup> Sus especies se adaptan a cierta cantidad de contaminación y escaso oxígeno, identificando el estado de contaminación de los ríos por la ausencia ó presencia de unas especies u otras en los diferentes tramos del río. En tramos limpios de contaminación tienen presencia unas especies diferentes a las que habitan en tramos más contaminados (de todos es conocido lo sensible que es la Ephemera Danica a la contaminación, desapareciendo de los ríos, en los que abundaban sus eclosiones, al aumentar los índices de contaminación).

que los diferentes actos y obras convocadas (autoconvocadas) se muestran entre un grupo de gente alguno informado previamente, otro fortuito<sup>567</sup>.

El paseo a la deriva entre casas y las calles era uno de los leit motiv de este proyecto. Reivindicar nuestros espacios como lugares efectivos para el desarrollo de nuestras actividades, no darnos por vencidos ante las concepciones establecidas de lo que son los espacios privados o íntimos y los espacios públicos y sobretodo abrir la posibilidad de hacer en ellos más cosas, ir más allá de los usos que todos conocemos y rescribir así su sentido y su utilidad.



Imágenes de documentación del evento Casa y Calles 2002

Abrir nuestras casas es una forma de responder al panorama de aislamiento e individualismo creciente en las grandes ciudades. Usar las calles es un acto reivindicativo, es reclamarlas como espacio de todos. Se trata de apoderarse del mal llamado “espacio público” y hacerlo de cada uno de nosotros proponiendo intervenciones que nos lo muestren con una visión personal, ejerciendo así nuestro derecho político como ciudadanos comprometidos, que consiste en no delegar todas nuestras responsabilidades civiles, ni en esperar que desde los cargos adjudicados para ello se den respuestas a nuestras inquietudes. Tomamos la calle porque es nuestra y porque es donde está la gente, ese grupo de individuos indefinido como tal por sus infinitas variantes. Cualquier cosa que ocurra en las calles tiene una repercusiones que nunca podremos alcanzar a escribir, cada persona que se implica sigue su recorrido sin centro y sin que nunca podamos llegar a conocer todas sus implicaciones

Casas y Calles constituyó, por otra parte, un experimento de autogestión, una no sumisión al hecho de que sólo desde las políticas culturales y el establecido mundo del arte contemporáneo se planteen proyectos y se propongan ideas. Esto implica unas características formales diferentes como son la ausencia de presupuesto, el aprovechamiento de los recursos propios, la inexistente práctica comercial, pero sobre todo la implicación de los participantes en el proyecto. Resulta complicada la estructuración al margen de la jerarquía y de la imposición cuando se desean procesos desburocratizados, normalmente las garantías de que todo surja de una manera no impositiva requieren una comunicación constante entre los miembros en forma de asambleas, llamadas telefónicas y correo electrónico. Formas de comunicación, que en el caso de este proyecto ni siquiera están definidas desde el principio, sino que se organizan según las necesidades.

---

<sup>567</sup> Se han dado dos de estos acontecimientos, el primero el 30 de mayo del año 2002 llamado casas y calles y el segundo el 22 de Enero de 2004 llamado casas y calles otra vez.



La descentralización a todos los niveles es un objetivo muy arduo. Tanto las casas, como los accionistas de las calles o los autores individuales de las obras responden personalmente y se responsabilizan de lo que hacen. De ningún modo utilizamos las reuniones para el análisis y selección de obras, sino que cada una de las casas genera sus propias dinámicas, invitando a artistas por diversos motivos (convocatorias, afinidades, amistades, etc.), lo que garantiza la diversidad de conceptos, temáticas y procesos. La desburocratización en el contexto del arte implica no considerar una serie de formalismos que se dan normalmente, por ejemplo la contratación de empresas de transporte, y de seguros de las obras. Esta desburocratización suele atraer otro tipo de formulaciones de las obras, más lúdicas, abiertas, participativas, basadas en la propuesta relacional del propio evento, obras en proceso... lo cual beneficia un clima vivo y plural, en el que es imposible prever lo que tenemos entre manos porque no hay una descripción expresa y clara de lo que cada uno se dispone a hacer, ni una garantía de que las obras anunciadas estarán preparadas o terminadas para el evento.



Imágenes de documentación del evento Casa y Calles 2

## a) TAZ

La temporalidad, de la acción artística es una cuestión muy interesante para abordar distintas estrategias de producción Hakim Bey, desarrolló a mediados de los años '80 una teoría sobre la posibilidad de TAZ ( Zona Temporalmente Autónoma), sobre las que Bey escribe en 1985:

*Pese a su carácter sintético forzado por mi propio pensamiento, no pretendo que el TAZ sea tomado como un ensayo -en el sentido también de “intento”-;-, una propuesta o una fantasía poética. Pese al entusiasmo oratorio de mi lenguaje, no pretendo elaborar ningún dogma político. De hecho, renuncio a definir el TAZ: planeo alrededor del concepto, pasando de reflejos exploratorios. Al final, el TAZ es prácticamente auto-explicativo. En el contexto del mundo contemporáneo, podría ser entendido sin dificultad... entendido en la acción.*

La acción a la que se refiere Bey consiste en una acción artística originada paralela al marco definido del mundo del arte, como fundamento de este proceso Bey evoca el valor de la revuelta y la insurrección<sup>568</sup> frente a la revolución, las posibilidades de la acción pirata y las islas Tortuga, área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo.

Para Bey, el TAZ (ZAT)<sup>569</sup> existe tanto en el espacio de la información como en el “mundo”, tanto en la lógica artística como en sus efectos reales, se trata de existir, de no ser sólo una idea visionaria. En este sentido, el TAZ es utopista defendiendo una intensificación de la vida diaria o, como los surrealistas habrían dicho, la irrupción de la magia en la vida cotidiana, pero no puede ser utópico en el sentido efectivo del término, de “no lugar”; el lugar sin lugar porque el TAZ es y está siempre en algún sitio.

Este sitio en el que está es el sitio que crea (caracol) es siempre un sitio de margen o como dice Bay “una intersección de fuerzas” La TAZ implica también, de alguna manera, una táctica de desaparición.

*Tal como yo lo leo, la desaparición se muestra como una muy lógica opción radical de nuestro tiempo, en absoluto un desastre o la muerte del proyecto radical. A diferencia de la mórbida interpretación nihilista maniaca de la muerte de la teoría, la nuestra intenta minarla con estrategias útiles en la*

---

<sup>568</sup> Hakim BEY TAZ, 1985. Este texto fue publicado por publicado por Autonomedia Anti-copyright, 1985, 1991.y se puede encontrar en la red en <http://www.merzmail.net/zona.htm>.

La revuelta, o la forma latina insurrección, son palabras que los historiadores utilizan para describir las revoluciones fallidas -movimientos que no completan la curva prevista, la trayectoria consensuada: revolución, reacción, traición, fundación de un estado aún más fuerte y opresivo, la vuelta de la tortilla y el retorno de la historia una y otra vez a su más alta forma: el látigo en el rostro de la humanidad por siempre.

<sup>569</sup> Utilizaremos sus dos acepciones en español y en inglés TAZ Temporary Autonomie Zone, y Zona Temporalmente autónoma.



*continúa “revolución de la vida cotidiana”: lucha que no ha de cesar ni con el último fracaso de la revolución política o social porque nada excepto el fin del mundo puede traer ni el fin de la vida cotidiana, ni nuestra aspiración por las cosas buenas ni por lo Maravilloso*<sup>570</sup>.

Si la Guerrilla TV acabó diluyéndose entre los entramados del poder, debido (entre otras cosas) al carácter estático y localizable de su rebelión, los TAZ de la resistencia Net, concebidos como una forma autónoma de insurrección, todavía pueden eludir el control y su represión porque son capaces de quemar sus naves, de disolverse... en la nada.

---

<sup>570</sup> BEY op. cit, 1985

b) “Work in progress”

*La contradicción in progress a la que Marx ligaba la hipótesis de una revolución social radical, se ha vuelto componente estable del modo de producción existente*<sup>571</sup>.

*No existen «obras de arte». Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos...*<sup>572</sup>

*Para mí la obra de arte vive unos quince segundos, ya cuando uno mismo la mira, la objetualiza. Y ahí muere. La gran cuestión siempre es: si como artistas estamos haciendo cultura o estamos produciendo mercancías. Yo por mi parte quiero producir cultura, pero las fuerzas son tan grandes que al final siempre termina siendo una producción de mercancía y eso es deprimente*<sup>573</sup>

Como destaca Deleuze una de las características de los nuevos sistemas de control radica en que “nunca se termina nada”<sup>574</sup>. Nunca se termina nada porque los procesos de formación, de trabajo o de tiempo libre parecen responder a las mismas lógicas y nos reservan espacios muy parecidos. En una metáfora escolar Deleuze lo compara con la diferencia entre la práctica del examen, propia de una sociedad disciplinaria y la evaluación continua.

Asistimos a la naturalización de las concepciones “in progress” cuando la obra de arte se convierte en un proceso, en su propio desarrollo, y por lo tanto sólo llega a un estado transitorio, en versiones que crecen y mejoran, se modulan y se reforman permaneciendo incompletas. Un “Work in progress” tiene que ver con la “evaluación continua”. Los productores no pueden ausentarse, su obra requiere de una adecuación constante y su trabajo implica entre otras funciones la de modular esta necesaria adecuación. Pero la evaluación continua a la que hacía referencia Deleuze, al igual que el “Work in progress” no excluye los exámenes, las exposiciones puntuales. Entonces debemos asumir la problemática de las formas y las condiciones en las que esta exposición pueda darse.

---

<sup>571</sup> VIRNO op. cit, 2003. Pág 80

*Asimismo, la desproporción entre el papel asumido por el saber objetivado en las máquinas y la importancia decreciente del tiempo de trabajo, que constituía un foco de crisis, ha dado lugar a formas nuevas y sólidas de dominación*

<sup>572</sup> La Societé Anonyme. Redefinición de las prácticas artísticas. <http://aleph-arts.org/lsa/>

<sup>573</sup> Entrevista de Luis Camnitzer con Pat Binder y Gerhard Haupt. Catálogo de Documenta 11

<sup>574</sup> Gilles DELEUZE. “Posdata a las sociedades de control” en Christian Ferrer (Coord.) El lenguaje literario. Montevideo: Ed. Nordan, 1998

El problema central con el que nos encontramos es el de mantenerse o modularse en medio del sistema, como dice Deleuze, hay que atender al proceso pero “sin tomarlo como una finalidad o fin en sí mismo, ni confundirlo con su propia continuación hasta el infinito”

Se trata de tener en cuenta una redimensión del concepto de “trabajo” en el arte, si cómo afirma Virno y otros autores, “*El tiempo de trabajo es la unidad de medida en vigor, pero ya no es la verdadera unidad*”<sup>575</sup> y al mismo tiempo el producto de ese tiempo de trabajo no existe o está en permanente transformación, la posible representación puntual del “trabajo en proceso” deviene la única manera de abrir la producción a un ámbito público mayor.

La transformación de las formas de hacer desde una concepción de taller y obra final, a la noción de “trabajo en proceso” o proyecto incluye la necesidad de una forma nueva de crear un espacio común donde presentarse.

En este sentido podemos encontrar una gran cantidad de proposiciones para representar un trabajo que sigue abierto, por ejemplo soluciones formales como los portales en la Red de Ben Vautier o de Muntadas en la cual Ricardo Iglesias nos propone una presentación de “On Translation”<sup>576</sup>, identificando las formalizaciones que ha tenido ese proyecto en forma de nudos<sup>577</sup>, haciendo

---

<sup>575</sup> VIRNO op. cit, 2003. Pág 81:

*Como había pronosticado el «Fragmento», el tiempo de fatiga gastado y concedido se ha vuelto un factor productivo marginal. La ciencia, la información, el saber en general, la comunicación lingüística se presentan como el «pilar central» que sostiene la producción y la riqueza, estos, y no ya el tiempo de trabajo*

<sup>576</sup> En la dirección <http://www.macba.es/muntadas>

<sup>577</sup> MUNTADAS Ibíd:

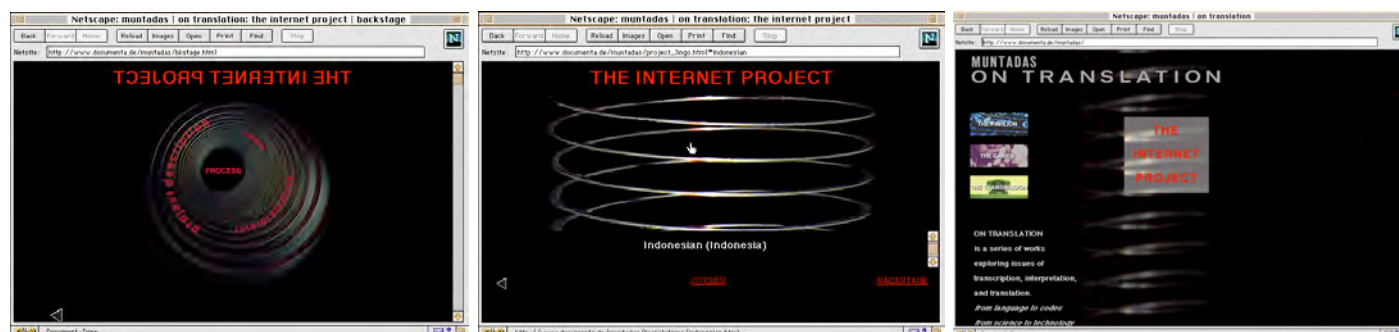
*La metáfora de los nudos es una visión personal sobre el modo de trabajo que implica la serie On Translation. En su producción no existe un centro, ni una jerarquía, todos forman parte de una sola idea, de una sola inquietud, de una sola cuerda, que se cruza y entrecruza, donde cada instalación, cada intervención, cada nudo adquiere una forma determinada y única, con sus propios parámetros de tiempo, de espacio y de contexto, pero a la vez participando en un diálogo subjetivo entre ellos y con el autor. En la propia naturaleza del nudo podemos encontrar varios aspectos importantes a resaltar: por una lado la unión, la sujeción, la formalización y la concreción de diferentes elementos en uno solo y por otro la tensión, la generación, el movimiento que se produce al realizar dicha unión.*

*Definición de nudo:*

1. Lazo que se estrecha y cierra de modo que con dificultad se pueda soltar.
2. En los árboles y plantas, parte del tronco por la cual brotan las ramas.
3. En una obra literaria o cinematográfica, parte donde se complica la acción y que precede al desenlace.
4. Principal dificultad o duda en algunas materias: este es el nudo de la cuestión.
5. Punto donde se unen dos o más cosas: nudo de vías férreas.
6. Unidad de velocidad en navegación, que equivale a una milla por hora.
7. Sensación de angustia o congoja: la emoción le produjo un nudo en la garganta.
8. Parte dura y sobresaliente de una superficie sólida; nudosidad.

*nudo mariner: El que es muy seguro y se deshace con facilidad a voluntad.*

referencia a una metáfora múltiple y sin determinar o cerrar el significado de estos hilos relacionales de forma definitiva, en este sentido, en consonancia con la lógica del trabajo hecho por Muntadas



Página web del proyecto On Translation Muntadas realizada por Ricardo Iglesias

Al igual que las colonias que forman medusas o corales, hormigas, abejas o termitas generan una entidad a partir de módulos independientes que se componen y se integran unos en otros sucesivamente.

*Las separaciones entre los mensajes o las “obras”, considerados como microterritorios atribuidos a “autores”, tienden a borrarse. Toda representación puede ser objeto de muestreo, de mezcla, de reemplazo, etcétera. Según la pragmática de creación y de comunicación en emergencia, distribuciones nómadas de informaciones fluctúan en un inmenso plano semiótico desterritorializado. Es, pues, natural que el esfuerzo creador se desplace de los mensajes para ir hacia los dispositivos, los procesos, los lenguajes, las “arquitecturas” dinámicas, los centros.<sup>578</sup>*

Los trabajos en progreso continuo se configuran como procesos en movimiento que implican a personas múltiples, se desarrollan en todo tipo de lugares y pueden presentarse en diferentes formatos como son exposiciones, reuniones, charlas, intervenciones distraídas en la calle, talleres, páginas web...

Este tipo de configuraciones exigen el esfuerzo de atender a las diferentes dimensiones de escala que podemos tratar y tener en cuenta que simultáneamente hay varios procesos teniendo lugar y varias posibles evoluciones de forma que el paso de una escala a otra es en sí mismo fuente continua de producción artística.

<sup>578</sup> “La construcción del ciberespacio” Pierre LÉVY. Véase en *La inteligencia colectiva*. (1956). <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org>

## 6. Conclusiones

Es conveniente reajustar los análisis teóricos para poder no sólo acercarse al sentido de las prácticas artísticas sino también para entender las condiciones que la afectan, identificar los factores que generan esas condiciones y visibilizar actitudes y propuestas que se ofrecen en la actualidad, no siempre incluidas en las nociones de arte dominantes ni en sus circuitos oficiales.

Esta investigación ha ayudado a confirmar algunas de sus hipótesis primeras, como son, el escenario tremendamente complejo de producción cultural en el que nos encontramos y la importancia de atender a la producción artísticas más en sus relaciones con los ámbitos en los que se desarrolla que como una actividad en sí misma ajena a las modulaciones de sistema social, económico o cultural.

Es en la atención a las formas de producir y en la relación que se establece entre los agentes responsables de todo el marco cultural donde podemos encontrar diferencias y entender el porqué de las formas en las que se crea y de los condicionamientos para esta creación. Es justamente en estas interrelaciones donde se establecen las posibilidades de formas, de objetos, de propuestas artísticas y es gracias a ellas o a pesar de ellas que las obras de arte proponen un sentido u otro.

La recepción constituye uno de los elementos fundamentales de lo que llamamos producción artística. Del entramado de agentes de producción artística destacábamos el concepto de público, que introduce a su vez cuestiones significativas como la concepción política de la estética, la dimensión participativa, de entretenimiento y de reunión, la cultura de masas, los tiempos del público... La creciente importancia de los públicos y la gestión y el control que se pretende sobre esta figura conlleva un aumento considerable del poder de los agentes de mediación, esta influencia no es sólo ejercida por brokers culturales o gestores artísticos, también son agentes activos los propios artistas que han formulado propuestas muy variadas de relación con el público desde todo tipo de estructuras organizativas, insertadas o no en los circuitos consolidados o permanentes del sistema de las artes. Como conclusión podemos sintetizar las perspectivas sobre la concepción del “público” entre los extremos de “la clientela” y de “la participación”

Muchos artistas han asumido su trabajo como productores no ya de objetos o propuestas que se activan por sí solas, sino que se han involucrado en la totalidad de espacios y momentos en los que la obra es capaz de crear sentidos, para ello muchas veces se han organizado en grupos o asociaciones, también han optado por autorías colectivas e incluso anónimas en pos de mantener el control sobre lo que quieren transmitir, perdiendo en ocasiones el estatus de autor profesional.

Efectivamente se puede plantear una modificación de las condiciones productivas a partir de la cuestión **de acceso a los recursos** sin que ello excluya a los productores que no se benefician exclusivamente del capital invertido en la generación de cultura, la producción artística está afectada por las decisiones de las políticas culturales pero ella es en sí misma capaz de inventar

constantemente vías nuevas de acción. Esto no significa que estas invenciones resulten efectivas, las estrategias de creación de sentido funcionan en casos concretos sin ningún tipo de seguridad de poder repetirse de la misma manera con éxito.

Existe una modulación constante de las propuestas, el trabajo de muchos productores consiste en realizar re combinaciones y readaptarlas a los intereses concretos y esto genera formas de hacer muy diferentes que se escapan de las taxonomías tradicionales. Aunque no se excluye ninguna disciplina como el dibujo, la escultura o la pintura, nos encontramos ante una mayoría de ejemplos tendentes a **concepciones interdisciplinarias** entre las que se incluyen no sólo otras formas plásticas (imagen en movimiento sonora, hipertextos digitales, herramientas web...) sino también otras formas de conocimiento (ciencias naturales, sociales, sicología, derecho, urbanismo, políticas, lingüística...)

**El asunto de la representación** resulta principal no sólo en relación a las formas de representación gráficas u objetuales, sino también asociada a las formas de hacer discursos disensuados con los sistemas hegemónicos. Por ello las cuestiones de creación de identidades y de subjetividades son nociones fundamentales en las prácticas artísticas de hoy.

La actividad desarrollada tradicionalmente por el artista siempre ha constituido una producción inmaterial. Por eso el régimen y las de trabajo y las condiciones de valoración que se aplican al ámbito del arte generan problemáticas extrapolables hoy en día a otro tipo de trabajos que han transformado sus modos de **producción en la economía del conocimiento** en un sistema de valores basado en el paradigma de la producción inmaterial. Por esto mismo podemos considerar que esta investigación sobre las formas de hacer en el arte también tiene un cierto interés más allá del estudio de las prácticas artísticas o del deseo de conocer y disfrutar del arte contemporáneo.

Estas prácticas distraídas, desobedientes, en precario o invertebradas tratan de replantear el asunto de la producción en las sociedades actuales no sólo generando nuevas estrategias de representación compartidas sino también desde lo que podríamos considerar una “producción de productores” considerando al público como un agente de participación y al autor como un dispositivo de este proceso.

En el proceso de elaboración de este trabajo hemos ido encontrando nuevas problemáticas, una de ellas se refiere a la dificultad de documentar prácticas cuya relevancia no se puede resumir en una imagen sino que tratan experiencias compartidas, estas experiencias son además pluriformes porque implican las sensibilidades de varios agentes, de manera que las formas de describirse varían enormemente desde las distintas perspectivas de los participantes; por otro lado esta dificultad documental se hace más evidente en los trabajos no incorporados a los canales de publicación de los circuitos del arte reconocidos y por lo tanto no han sido aún “historizados” ni catalogados. No considero esta carencia documentatoria como un defecto de las prácticas y mucho menos como un descuido de sus promotores, más bien creo que están señalando un nuevo ámbito de acción a los propios investigadores (artistas,

teóricos, críticos e historiadores...) que estén interesados no tanto en transmitir información sobre los resultados exhibitivos de sus proyectos sino deseosos de implicarse también en el sentido final de lo que se hace, esto es comprometerse e implicarse en la participación, en la creación y en definitiva en la producción artística.

Me ha resultado incómodo tanto nombrar como reproducir imágenes concretas, no tanto por la dificultad de encontrarlas, que es mínima teniendo en cuenta lo implicados que están en la red la mayoría de los artistas y grupos y la cercanía personal con muchos de ellos, sino por una incomodidad por señalar y distinguir a unos frente a otros, este riesgo de juzgar ha estado presente en todo el desarrollo del trabajo y aunque mi intención siempre ha sido citar a modo de “un ejemplo” y no presentar como ejemplar (parafraseando a Valcárcel Medina) resulta complicado no seguir considerando problemática la acción selectiva de escribir sobre procesos vivos y arriesgarse a acotar intelectualmente prácticas artísticas totalmente pluriformes.

## **Bibliografía**

### **Fuentes de carácter conceptual**

ADORNO, Theodor Wiesengrund-: *Teoría estética*. Madrid: Taurus ed., 1980.

ADORNO, Theodor Wiesengrund- y HORKHEIMER, Max: *La dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ed.Trotta, 2001.

A.F.R.I.K.A., Sonja Brünzels y Luther Blisset. *Manual de Guerrilla de la Comunicación*. Ed. Virus, 2000.

ALLIEZ, Éric, HOLMES, Brian y LAZZARATO, Maurizio. “Construcción vital. Cuando el arte excede a sus gestores” Publicado por primera vez en París: *Multitudes* nº15. Invierno, 2004. En castellano en *Brumaria* nº5. Verano 2005

ARENDT, Hanna.: *Entre el pasado y el futuro. Seis ejercicios de pensamiento político*. Barcelona: Península, 1998

APPADURAI, Arjun: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización..* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2001

BARTHES, Roland:

*El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 2000

*Mitologías*. México: Siglo XXI ed., 1999. [Versión original 1957]

*El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 1999. [Versión original de 1953]

“La muerte del autor”. (1968) en *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994

BARNER, R.D.: *Zoología de los invertebrados*. México: Iberoamericana, 1985

BATTCKOCK, Gregory

(Coord.) *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual* .Barcelona: Gustavo Gili, 1977 [versión original publicada en 1973]

(Coord.) *El nuevo arte*. Mexico: Editorial Diana, 1966

BAUDELAIRE, Charles: *Curiosidades estéticas*. Madrid: Júcar, 1988

BAUDRILLARD, Jean:

*Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978

*El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988



*El complot del arte.* Barcelona: Anagrama, 2000

*Las estrategias fatales.* Barcelona: Anagrama, 1984

BECK, Ulrich: *Políticas económicas en la edad del riesgo.* Barcelona: El Roure, 1998

BELL, Daniel:

*El advenimiento de la sociedad post-industrial.* Madrid: Alianza Universidad, 1991

*The Information Technology revolution.* Cambridge: Mit Press 1980

BENJAMIN, Walter

*Iluminaciones I.* Madrid: Taurus, 1998

*Iluminaciones II.* Madrid: Taurus, 1972

*Iluminaciones III.* Madrid: Taurus, 1975

*Discursos Interrumpidos I,* Buenos Aires: Taurus, 1989.

BERARDI, Franco “Bifo”:

*La fábrica de la infelicidad.* Madrid: Traficantes de sueños, 2003

“¿Qué significa hoy autonomía?” Aparecido en la revista *Multitudes* nº9 2003. Este texto puede encontrarse en español en el sitio:

<[http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/berardi01\\_it.htm](http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/berardi01_it.htm) > y también en *Brumaria* nº5 verano 2005. Págs. 189-198:

BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”. Publicado en la revista *October* nº 110 otoño 2004.

BLANCHOT, Maurice: *Michel Foucault Tal Como Yo Lo Imagino.* Valencia: pre-textos 1993

BODENMANN-RITTER, C: *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en documenta 5-1972.* Madrid: Visor, 1995

BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Eve: *El nuevo espíritu del capitalismo.* Madrid: Akal, 2002

BOURDIEU, Pierre:

*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus, 1998.

*Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama. Argumentos Nº 167, 1992

BOURRIAUD, Nicolas:

- Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 1998
- Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004
- BREA, Jose Luis:
- La era postmedia*. Consorcio de Salamanca, 2002
- El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, 2001
- BUCHLOH, Benjamin W.: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* Madrid: Akal, 2004
- BUCK-MORRIS, Susan: *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor, 1995
- BISHOP, Claire: “Relational Aesthetics and Antagonism” Massachusetts: *October* n°110
- CAPRA, Francis: *Las conexiones ocultas*. Barcelona: Anagrama, 2003
- CONSTANT. “Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas” <http://www.sindominio.net/ash/is0210.htm>
- CRIMP, Douglas: *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993
- CROW, Thomas: *Arte moderno en la cultura cotidiana* Madrid: Akal, 2002
- DANTO, Arthur: *Después de la caja de brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal, 2003
- DEBORD, Guy:
- La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999
- Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* Barcelona: Anagrama, 1990.
- DE CERTAU, Michel: *L'invention du quotidien*. París: Gallimard, 1990
- DELEUZE, Gilles: “Posdata a la sociedades de control” o “Post-scriptum sobre las sociedades de control” en DELEUZE, Gilles: *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1999.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: *Rizoma*. Introducción. Valencia: Pre-textos, 1997
- DEUTSCHE, Rosalyn: *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass-London: MIT Press 1996.
- DUCHAMP, Marcel:
- The essential writings of Marcel Duchamp* London: Thames and Hudson, 1975.

- “Le Processus créatif”, conferencia en la Federación Americana de las Artesen. Houston: Abril 1967
- ECO, Umberto *La definición del arte*. Barcelona: Martinez Roca Ed. 1972.
- FELSHIN, Nina: *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*. Seattle: Bay Press, 1995
- FOSTER, Hal:
- El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. [Versión original publicada en 1997]
- Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal, 2004.
- "Polémicas(post) modernas" en PIQUÉ (Coord.) op. cit, 1998.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: ed siglo XXI, 1968.
- FOUCAULT, Michel y CARUSO, Paolo: *Conversaciones con Levi -Strauss, Foucault y Lacan*. Barcelona: Anagrama ,1969
- GARCÍA CANCLINI, Néstor:
- Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Mexico: Grijalbo, 1995.
- La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.
- Culturas híbridas*. Mexico: Grijalbo, 1990
- GADAMER, Hans-Georg:
- La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós 1991
- Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996
- GODOY, Lupe “Documenta x: Funciones y mediación. El curator de exposiciones como nuevo creador” en Román DE LA CALLE (Coord.). *Arte y funcionalidad* .Universidad Politécnica de Valencia (UPV).2002, Pág. 201 y ss
- GUASCH, Anna María (Coord.): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- GUATTARI, Félix: *El capitalismo mundial integrado. Plan sobre el planeta*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely: *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006
- HOLMES, Brian “La personalidad flexible”. Universidad tangente <<http://www.utangente.free.fr>> o en <http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/1969-3.pdf> También publicado en castellano por Brumaria nº7 Dic. 2006

- JAMESON, Frédéric: *La postmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- KLEIN, Naomi *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2001
- KRAUSS, Rosalynd:
- “La escultura como campo expandido” (1978), en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996 [Versión original de 1985]
- “Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista” en castellano en la revista *Arquitectura y vivienda* n°39. Pág. 19 y ss. 1993
- LACAN, Jacques: *Escritos 1*. Mexico: Siglo XX, 1985
- LAZZARATO, Mauricio
- (Coord.) *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Editorial traficantes de sueños, 2004. Véase en: <http://www.traficantes.net>
- Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control* Madrid: Traficantes de sueños,
- LÉVY, Pierre. *La inteligencia colectiva*. (1956). <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org>
- LIPPARD, Lucy: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal, 2004.
- LYOTARD, Jean-François:
- La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987. [Versión original de 1986]
- El entusiasmo, Crítica kantiana de la historia*. Barcelona: Editorial Gedisa,
- MARCUSE, Herbert: *Schriften zum Theater*, Berlin y Frankfurt
- MARGULIS, Lynn: *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Madrid: Debate, 2002
- MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós, 1999.
- PEREZ, Ivan (Coord.): Catálogo exposición: *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado* 1997.
- Precarias a la deriva *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina* Madrid: Traficantes de sueños.
- PIQUÉ, Joseph (Coord.): *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1998
- RAMIREZ, Juan Antonio (Coord.): *Tendencias del arte. Arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004
- RANCIÈRE, Jacques:

*La división de lo sensible. Estética y política* Centro de arte de Salamanca. Argumentos 2, 2002

*Sobre políticas estéticas.* Museu d'Arte Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: Bellaterra, 2005

READ, Herbert: *Arte y alienación*. Valencia: Ahimsa ed., 2000

RIFKIN, Jeremy: *La era del acceso .la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2000

RIECHMANN, Jorge: *Introducción a los Nuevos Movimientos Sociales*. Barcelona: Paidós, 1994.

ROLNIK, Suely:

“El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia” Conferencia pronunciada en el evento São Paulo S.A. Situação #1 COPAN, curaduría de Catherine David (São Paulo, 23 a 27 de noviembre de 2002). Texto reelaborado a partir de la versión publicada en Brasil en el "Caderno Mais!", Folha de São Paulo (São Paulo, 02/02/03) y en la Revista de Cultura Vozes (no 1 - Año 97, vol. 97, 2003. Petrópolis: Vozes, 2003); en Brasil, América Latina e Italia en GLOB(AL) (no 0, Ed. DP&A, enero 2003); en la Argentina, en "Radarlibros", Página 12 (Buenos Aires, 02/03/03, nota de tapa); en Canadá, en Parachute Art Contemporain\_Contemporary Art (no 110: "Économies bis". Montreal, 04-05-06/2003); en Francia, en Chimères (no 49: "Désir des marges". París, Printemps 2003); en los EE.UU., en October; en España, en un número de la revista Zehar dedicado a la discusión de este texto, por parte de autores invitados para ello (julio de 2003)

“Geopolítica del chuleo” <<http://transform.eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>>

ROSENBERG, Harold: *The anxious object. Art Today and Its Audience* New York: Horizon Press, 1966

SENNET Richard, *La corrosión del carácter*

SÁNCHEZ, José. y GÓMEZ, José. A. (Coord.) *Prácticas artísticas y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*. Universidad de Murcia, servicio de Publicaciones, 2003

STALLMAN, Richard M. *Software libre para una sociedad libre*. Madrid: Traficantes de sueños

VERDÚ, Vicente: *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI* Madrid: Debate, 2005.

VILLASANTE, Tomás Rodríguez: *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata, 2006

VIRNO, Paolo:

*Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003

*Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños

VIRTANEN, Akseli y VÄHÄMÄKI, Jussi: *The Structure of Change: An Introduction*. Ephemera 5.

WALLIS, Brian:

(Coord.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Madrid: Akal, 2001

*Democracy: A Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990

WALLISER, Bernard: *L'économie cognitive* Paris: Editions Odile Jacob, 2000

WILSON, E.O.: *La nueva síntesis*. Barcelona: Omega, 1980

WOJNAROWICZ, David: *Close to the Knives. A memoir or Disintegration*. New York: Vintage Books, 1991

YÚDICE, George “¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones”. Ensayo formó parte de una contribución al capítulo “Migraciones y diversidad cultural: al encuentro de un nuevo nosotros” del Informe sobre Desarrollo Humano: *Una mirada al nuevo nosotros. El impacto de las migraciones*, PNUD, San Salvador, 2005. Véase también en la dirección: [http://www.nuso.org/upload/articulos/3314\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3314_1.pdf)

A.A.V.V: *Del mono blanco al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Editado por la Generalitat Valenciana

A.A.V.V: *Textos completos de la Internacional situacionista*. Vols.1, 2 y 3 Coordinación y traducción: Luis Navarro.

Vol. I: *La realización del arte*: Textos de *Internationale Situationniste* #s. 1-6 (1958-61) más *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, de Guy Debord (1957). Madrid: Literatura Gris, 1999.

Vol. II: *La supresión de la política*: Textos de *Internationale Situationniste* #s. 7-10 (1961-66) más *Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961*, de Guy Debord (1989). Madrid, Literatura Gris, 2000.

Vol. III: *La práctica de la teoría*: Textos de *Internationale Situationniste* #s. 10-12 mas *Tesis sobre la Internacional Situacionista y su tiempo*, de Debord y Sanguinetti (1972)

A.A.V.V: *Potlatch. Internacional letrista (1954-1959)*. Madrid: Editorial Literatura Gris, 2002

A.A.V.V.: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Edición a cargo de José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005

A.A.V.V: *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen/De la Flor, 1987

A.A.V.V: *Art and Spatial politics*. Cambridge: Mit Press, 1996

A.A.V.V: *Arts of the Environment*. Gyorgy Kepes ed. Nueva York: George Braziller, 1972

A.A.V.V: *DiY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*, George McKay ed. Londres: Verso, 1998

A.A.V.V: *Desacuerdos n° 2*. MACBA/ Arteleku/ UNIA. Barcelona, 2005

A.A.V.V: *Desacuerdos n° 3*. MACBA/ Arteleku/ UNIA. Barcelona, 2006

A.A.V.V: *Producta*. Barcelona: Editado por Y. Productions. Barcelona, 2006

## Fuentes de carácter documental

La mayoría de estos documentos son catálogos u otro tipo de publicaciones referidas a la obra de un/a artista. Su autoría suele ser múltiple aunque en algunos casos se destaca el nombre del comisario y la exposición a la que acompaña.

ACCONCI, Vito:

*Vito Acconci* Nueva York: Rizoli, 1994.

*Vito Acconci* Kunst Museum Luzern, 1978

*Vito Acconci* Barcelona: Polígrafa, 2001

*Language to cover a page. The Early Writings of Vito Acconci.* Massachusetts: MIT, 2006

ALÿS, Francis y MEDINA, Cuauhtémoc *When Faith moves mountains. Cuando la fe mueve montañas.* Madrid: Turner, 2005

ALÿS, Francis:

*Francis Alÿs El poeta y la mosca. Obra pictórica 1992-2002.* MNCARS, 2002-2003

*Francis Alÿs The modern Procession.* Nueva York: Public Art Fund, 2004

BEUYS, Joseph: *documenta Arbeit.* Museum Fridericianum. Kassel: Cantz, 1993

ZWIRNER, Dorothea *Marcel Broodthaers. Die Bilder, die Worte, die Dinge.* Colonia: Wlther Köning, 1997

BROODTHAERS, Marcel:

*Writings, Interviews, Photographs.* Massachusetts: an October Book. MIT, 1998

Conferencias de Benjamin Buchloh, Philippe Cuenat, Remo Guidieri, Alain Jouffroy, Brigit Pelzer. Paris: Jeu de Paume, 1992 *Marcel Broodthaers par lui-même.* Gante: Ludion/ Flammarion, 1998

*Marcel Broodthaers* catálogo editado para la exposición en el Museo Nacional Reina Sofía (24 marzo-8 junio 1992)

*Marcel Broodthaers* Museumjournal Ámsterdam 1970

*Marcel Broodthaers Cinéma.* Barcelona: Fundació Tàpies, 1997

BUREN, Daniel



- LAURENT, Thierry *Mots-clés pour Daniel Buren*. Paris: Su même tritre éditions, 2002
- BOISNARD, Annick *Daniel Buren Catalogue raisonnéchronologique*. Paris: Centre national d'art et de culture George Pompidou, 2002
- BUREN, Daniel *Erscheinen, Scheinen, verschwinden* Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dusseldorf, 1996
- BUREN, Daniel *Au sujet de...*entretien avec Jérôme Sans. Paris: ed. Flammarion, 1998.
- BUREN, Daniel *Mot à mot* Paris: Éditions Centre Pompidou/ Éditions Xavier Barral/Éditions de la Martinière, 2002
- Documenta X. The Book*. Kassel: 1997
- CHINERY, Michael *Guía de los insectos en Europa*. Barcelona: Omega, 1988
- ESTRUJENBANK. *Los tigres se perfuman con dinamita*. Madrid: Gramma del límite, 1992
- FILLIOU, Robert:
- Catálogo de la exposición en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris*, 1984
- Robert Filliou. Genio sin Talento*. Barcelona: MACBA, 2003 Kunst Palace Dusseldorf, Musée d'art Moderne de Lile Métropole Villeneuve-d'Ascq.2003-2004
- Revista Inter n°38* Quebec 1988.
- Games at the Cedilla or the Cedilla takes off*. Nueva York: Something Else ed.1967
- Editions & multiples*. Dijon: Les presses du reel, 2003.
- La Fête Permanente présente/ Das immerwährende Ereignis zeigt/ The Eternal Network Present*. Sprengel-Museum Hannover, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Kunsthalle Bern 1984-1985
- GARCÍA ANDUJAR, Daniel: *Technologies To The People Annual report 2000*. Museo de la Universidad de Alicante, 2001
- GROUP MATERIAL. *Statement ABC NoRio Dinero*: The Store of a Lover Side Art Gallery. Nueva York, 1985.
- HAACKE, Hans:
- Hans Haacke Art into society- Society into Art: Seven Greman Artist* Londres: Institute of Contemporary Art, 1974
- Hans Haacke. Obra social*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.
- HAACKE, Hans y BOURDIEU, Perre: *Libre- Échange*. Paris: Éditionsdu Senil/les presses du réel, 1994.

HIRSCHHORN, Thomas.

*Thomas Hirschhorn*. Londres y Nueva York: Phaidon, 2004

*Musée Précaire Albinet. Quartier du Landy, Aubervilliers*, 2004. Aubervilliers: Édition Les Laboratoires d'Aubervilliers, Xavier Barral, 2004.

*The Art Institute of Chicago, 2000 y Word Airport at the Renaissance Society at the University of Chicago*. Chicago: Lowitz+Sons, 2000

MEIRELES, Cildo:

*Cildo Meirelles*. London: Phaidon, 1999

Cildo Meirelles IVAM. Centre del Carme. Feb-Abril 1995

MUNTADAS, Antoni:

*Intersecciones*. Comisariada por Carlos Jimenez y Néstor García Canclini Santa Fé de Bogotá, 1999.

*On traslation: The Audience* Rotterdam: Witte de With, 1999

*On traslation*. MACBA, 2002-2003

*Proyectos*. Ciudad de México: Laboratorio de arte Alameda, 2004

*Between the Frames: The Forum*. Capc. Musée d'art contemporain de Bourdeaux, 1994

OROZCO, Gabriel:

*Gabriel Orozco*. Museo de arte contemporáneo de Los Angeles/Museo Internacional Rufino Tamayo/Museo de arte contemporáneo de Monterrey. Mexico.2000

*Empty Club* Londres: Artangel/ Beck's commission, 1996

*Gabriel Orozco*, MCARS, 2005

OITICICA, Helio:

*Nova Objetividade Brasileira*. Museu de Arte moderna. Rio de Janeiro, 1967

*Helio Oiticica* Exposición itinerante Witte de With/Galerie nationales de Jeu de Paume/ Fundació Tàpies/ Fundação Calouste Gulbenkian/ Walker Arte Center Minneapolis 1992-1994

SIERRA, Santiago

CAVALLUCCI, Favio y JIMENEZ, Carlos: *Santiago Sierra: Una persona* Galleria Civica di Arte Contemporanea. Trento, 2006

HIDALGO, Miguel Ángel “Trabajando con los excrementos de lo Real” artículo publicado en Salonkritik.

<http://salonkritik.net/archivo/2005/10/index.php> Octubre 30, 2005

A.A.V.V. *Catálogo del Pabellón de España 50ª Bienal Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003

RAMIREZ, Juan Antonio. Conferencia en la Fundación Duques de Soria. Verano 2003

SENIE, Harriet F. *Robert Smithson The Titled Arc Controversy. Dangerous precedent?*. University of Minnesota Press, 2002

SERRA, Richard: *Richard Serra's Titled Arc*. Eindhoven:Van Abbemuseum, 1988

VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro: *Ir y venir*. Barcelona: Fundació Tàpies/ Comunidad Autónoma de la Región de Murcia/ Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002

A.A.V.V.: *Dos tres cuatro cinco seis siete manifiestos dada*. Barcelona: Tusquets ,1972

A.A.V.V: Catálogo de la Exposición Banquete. Centro Conde Duque. Medialab. Madrid

A.A.V.V: Catálogo del Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia. Madrid: Ministerio de asuntos Exteriores, 2003

A.A.V.V: *Not done! The artist's book*. MuHKA, 2004.

A.A.V.V.: *En l'esperit de fluxus*, Fundación Antoni Tàpies 1995

A.A.V.V: *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*. Museo de Arte Reina Sofía, 2002

A.A.V.V: *Sin número, arte de acción, editado por motivo del festival con el mismo nombre celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1996*.

A.A.V.V: Catálogo exposición *Anys 90. Distancia zero*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya, 1994.

## Fuentes en la red

[www.aleph-arts.org](http://www.aleph-arts.org)  
[www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)  
[www.arteleku.net/desacuerdos](http://www.arteleku.net/desacuerdos)  
[www.ateliervanlieshout.com](http://www.ateliervanlieshout.com)  
[www.banquete.org](http://www.banquete.org)  
[www.ben-vautier.com](http://www.ben-vautier.com)  
[www.cittadellarte.it](http://www.cittadellarte.it)  
[www.cittadellarte.it](http://www.cittadellarte.it)  
[www.desorg.org](http://www.desorg.org)  
[www.dibujandoamerica.net](http://www.dibujandoamerica.net)  
[www.doragarcia.net](http://www.doragarcia.net)  
[www.ephemeraweb.org](http://www.ephemeraweb.org)  
[www.futurefarmers.com](http://www.futurefarmers.com)  
[www.geifc.org](http://www.geifc.org)  
[www.igac.org](http://www.igac.org)  
[www.interzona.org/transmisor](http://www.interzona.org/transmisor)  
[www.irational.org](http://www.irational.org)  
[www.jstk.org](http://www.jstk.org)  
[www.lamasbella.net](http://www.lamasbella.net)  
[www.macba.es](http://www.macba.es)  
[www.macba.es/muntadas/](http://www.macba.es/muntadas/)  
[www.mediterriens.org](http://www.mediterriens.org)  
[www.merzmail.net](http://www.merzmail.net)  
[www.mongrelx.org](http://www.mongrelx.org)  
[www.multitudes.samizdat.net](http://www.multitudes.samizdat.net)  
[www.nodo50.org](http://www.nodo50.org)

[www.nuso.org](http://www.nuso.org)  
[www.peripheries.net](http://www.peripheries.net)  
[www.platoniq.net](http://www.platoniq.net)  
[www.prisme-asso.org](http://www.prisme-asso.org)  
[www.proyectotrama.org](http://www.proyectotrama.org)  
[www.puiqui.com](http://www.puiqui.com)  
[www.republicart.net](http://www.republicart.net)  
[www.ressler.at](http://www.ressler.at)  
[www.rhizome.org](http://www.rhizome.org)  
[www.rotorrr.org](http://www.rotorrr.org)  
[www.rtmark.com](http://www.rtmark.com)  
[www.sindominio.net](http://www.sindominio.net)  
[www.sindominio.net/fiambrera](http://www.sindominio.net/fiambrera)  
[www.theyesmen.org](http://www.theyesmen.org)  
[www.theyrule.net](http://www.theyrule.net)  
[www.thisisthepublicdomain.org](http://www.thisisthepublicdomain.org)  
[www.traficantes.net](http://www.traficantes.net)  
[www.transform.eipcp.net](http://www.transform.eipcp.net)  
[www.txokolarte.com](http://www.txokolarte.com)  
[www.unia.es](http://www.unia.es)  
[www.utangente.free.fr](http://www.utangente.free.fr)  
[www.ypsite.net](http://www.ypsite.net)  
[www.zexe.net](http://www.zexe.net)  
[www.ganarselavida.net](http://www.ganarselavida.net)  
[www.ludotek.net](http://www.ludotek.net)

## Índices

### ***Índice de ilustraciones***

#### *Página*

- 25 Viñeta de los años '60 inspirada en la obra de Guy Debord "La sociedad del espectáculo.
- 28 Fotogramas de la película "Réfutation de tous les jugements" de Guy Debord 1975
- 90 Cartel explicativo e imagen del proyecto *El Reino* producido por Dora García. Dentro del trabajo *Insertos en tiempo real*
- 91 Paulo Brusky. Invitación a una exposición.
- 91 Intervenciones de la Fiambrera en las placas de señalización de las calles de Lavapiés (Mesón de Paredes/parados y Embajadores/desalojadores)
- 82 Imagen de uno de las señalizaciones pertenecientes al proyecto de Rogelio Lopez Cuenca "Décret nº 1" realizada aunque nunca expuesta para el recinto de la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Este título hace referencia al "Decreto nº1 para la democratización de las artes "de 1918, publicado por el grupo de los futuristas de Moscú. Se trataba entonces de la supresión de los centros de arte oficiales a favor de la intervención artística directa en la calle.
- 96 The peoplemobile. Vito Acconci Amsterdam, Rotterdam, Middleburg, Eindhoven, Groningen, 1979
- 103 Marcel Broodthaers y Jürgen Harten (conservador del Städtische Kunsthalle Dusseldorf) durante la presentación y discurso inaugural de la Sèction XIX Siècle (bis) en el marco de la exposición "beetween 4" en el Städtische Kunsthalle, Dusseldorf 14-15 de febrero, 1970
- 103 Marcel Broodthaers durante la preparación de la Section Cinema del *Museo de arte moderno. Departamento de las Aguilas en 1971*
- 107 Detalle de la presentación del trabajo de Hans Haacke *Shapolsky et al. Maniatan Real Estate Holdings a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, en...On social Gease (1975).*
- 107 Público visitando esa misma instalación de Hans Haacke
- 109 Imagen de la segunda fase del proyecto de Paco Cao "Rent a body" acción realizada en New York en 1996. Esta vez alquila su cuerpo para mantenerse sentado y quieto en el metro de Nueva York durante tres horas, con un cartel en su cuello en el que se podía leer "THIS BODY HAS BEEN RENTED TO STAY IN THIS PLACE THREE HOURS. Please do NOT talk with the body or disturb it. If you have some suggestions, you can write it on the sheet of paper below. THANKS."
- 110 Imágenes del Pabellón español en la Bienal de Venecia de Junio 2003 intervenido por Santiago Sierra. El autor distingue varios trabajos, las imágenes del interior corresponden a la obra "Muro cerrando un espacio" y la intervención sobre el exterior a "Palabra tapada"
- 165 El polémico proyecto Titled Arc Richard Serra
- 166 Fotografía de una vista de la intervención titulada "Voile-Toile.Toile/Voile" de Daniel Buren en el lago Wansee de Berlín en 1975
- 168 Imágenes de las motos encontradas en el proyecto "Hasta encontrar una schwalbe amarilla" realizada por Gabriel Orozco en Berlín en 1995

- 170 Robert Filliou y Joachim Pfeufer. Poïpoïdrome à espace-temps réel prototype 00 Vista de la instalación en el Musée d'art contemporain de Lyon, 1975
- 170 Robert Filliou Portada de una publicación donde se presenta el proyecto en París en 1978
- 171 Robert Filliou Galerie Légitime Sombrero de copa de plexiglass, 1966 Musée d'art moderne et contemporain Ginebra
- 171 Robert Filliou Postales de la Galerie Légitime. Collage de fotografía y hojas transparentes de color, realizadas en París en 1962.
- 174 Vista del interior de La Cedille qui sourit, de Robert Filliou y George Brecht en 1966. Imagen de la colección Fluxus de Gilbert y Lila Silverman en Detroit.
- 172 Inauguración de la exposición de Robert Filliou y George Brecht La Cedille qui sourit en el Museo Abteiberg de Mönchengladbach el 18 de junio de 1969
- 175 Caja de herramientas para la Creación Permanente n°2, 1969 Colección Eric Decelle
- 178 Thomas Hirschhorn y otros en la "Maison Juvenil Rosa Luxemburgo" situada frente al Musée Précaire Albinet, la foto fue tomada el 4 de junio de 2004.
- 180 Imágenes de documentación del colectivo Cambalache formado por Federico Guzmán, Raimon Chaves y Carolina Caycedo, poster realizado para su difusión y fotografía de "La veloz", el carrito que utilizaban para cargar los objetos de trueque
- 182 Imagen de la instalación en Madrid durante el Programa Madrid Abierto del Colectivo Terceryunquinto en 2005
- 182 Un fotograma del video que documenta la acción de Francis Alÿs *Re-enactments*. Esta acción realizada en Ciudad de México y en la que el artista se paseaba con una pistola cargada en la mano duró 12 minutos hasta ser detenido por la policía.
- 184 Un fotograma del video que documenta la acción de Francis Alÿs *The Leak* realizada en Sao Paulo en 1995 y que consistió en un paseo con un bote que dejaba caer pintura azul por un agujerito.
- 184 Un fotograma del video que documenta la acción de Francis Alÿs *Fairy Tales* realizada por primera vez en Ciudad de México en 1995 y en la que Alÿs iba caminando deshaciendo el jersey de lana que llevaba puesto
- 185 Un fotograma del video que documenta la acción de Francis Alÿs *Walking a Picture* realizada en Los Ángeles, en 2002.
- 185 Modern Porcession. Procesión que parte del Museo MOMA de Nueva York, el domingo 23 de Junio de 2002. Francis Alÿs
- 186 Bocetos para la instalación de Leo Kessler en Madrid durante el Programa Madrid Abierto 2007.
- 187 Algunos momentos que documenta la acción *Autonomía aérea* del colectivo Rotorr, realizada con motivo de las Jornadas de Autogestión ciudadana, celebradas en Barcelona en 2005. Se trataba de la coordinación de azoteas ubicadas en el Barrio gótico de la ciudad, elaborando caminos posibles de una a otra.
- 190 LHFA. Proyecto Benidorm (31 de marzo-2 abril 2006). Y en el que implicó 23 artistas ha grabar imágenes, intercambiarlas y editarlas a modo de cadáver esquisito.
- 192 Señalización urbana del evento Casas y Calles
- 199 "Inserciones en circuitos ideológicos" fue realizado en 1970 por Cildo Meireles y abarca varios proyectos desarrollados en diferentes soportes y lugares. Meireles realiza lo que podríamos considerar Readymades invertidos en cierta manera pues son concebidos no para sacarlos de su circulación normal sino justamente para ser insertados otra vez en el sistema existente donde se hacían finalmente eficientes.
- 200 "Inserciones en circuitos Antropológicos" Cildo Meireles, 1971
- 201 Fotografía tomada al Stand de promoción de la oficina de coordinación del proyecto 7000 robles, documenta 7 Kassel.1982. Joseph Beuys

- 202 El grupo de coordinación del proyecto 7000 robles, planeando y dos carteles de promoción del proyecto durante la documenta 7 en Kassel 1982
- 203 El Group Material en 1990 instaló carteles en los autobuses de Hartford (Conneticut, Estados Unidos) en los que junto a una fotografía de George Bush padre se puede leer: “Like many of you, Barbara and I have had friends who have died of AIDS., Once disease strikes, we d’ont blame those who are suffering...We try to love them and care for them and comfort them. We don’t fir them, we don’t evict them, we don’t cancel their insurance.”
- 211 Reapropiación del muro construido en Popotla, Mejico, por la productora cinematográfica para la película Titanic, proyecto galardonado por el grupo Rtamrk en la exposición Ars Electronica, 1998.
- 212 Fotogramas del video de Oliver Ressler y Dario Azzellini *Disobbedienti* acabado en 2002 y con una duración de 54 min.
- 213 Imagen de promoción y difusión de las acciones de peatón-bonzo en Sevilla
- 215 Imagen corporativa en la que aparecen algunos de los miembros de Rtamrk
- 216 Imágenes de algunos mapas que pueden verse en el proyecto They rule. [www.theyrule.org](http://www.theyrule.org) Theyrule.org es un proyecto de Josh On. Con la colaboración de Futurefarmers, Amy Balkin, el Media Temple y Riksutstillinger/Detox.
- 216 Cartel de promoción de la acción “Llegó la hora del saqueo” por el colectivo Preiswert Arbeitskollegen y firmada como “Tendero luminoso, el brazo armado de las pymes” se trataba de una intervención en las vallas publicitarias que hacían propaganda al Corte Inglés, y en las que se animaba a ir al citado establecimiento a robar en una acción que se hizo efectiva y fue realizada en Madrid el 15 de octubre de 1995.
- 216 Perspectiva de una reunión de un taller Yomango.
- 218 Imagen de prensa del proyecto *Copilandia*, desarrollado por Federico Guzmán en un barco anclado en Sevilla en 2002 en el que se invitaba y ofrecía a los asistentes copiar y cambiar información.libremente.
- 225 Apariencia de la portada de las páginas promovidas por Daniel G. Andujar <http://www.e-valencia.org> y <http://www.e-barcelona.org>.
- 230 Fotogramas del montaje audiovisual que ilustra la “Redefinición de las prácticas artísticas elaborado por la Societé Anonyme
- 231 Diseño de Ne pas plier
- 232 Pancarta realizada en Ne pas plier para la manifestación Diseños en el taller de Ne pas plier
- 233 Vistas del taller Ne pas plier. En el Observatorio
- 234 Terraza del Observatorio urbano donde se encuentra el taller de Ne pas plier
- 239 Tarjeta de invitación de la exposición de Marcel Broodthaers en la Galeria Saint-Lauret, Bruselas, 1984. Doble página de una revista impresa anverso-reverso 25 x 33 cm.
- 252 Fragmento de una carta dirigida por Isidoro Valcárcel al Museo Reina Sofía con motivo de la exposición que le ofrecían hacer. La correspondencia entre el artista y la gestora encargada de representar a la Institución puede consultarse íntegramente en la compilación recogida en Desacuerdos 3.
- 286 Documentación de una acción del colectivo vasco Chocolarte en la que serigrafían en la calle con ayuda de una apisonadora.
- 287 Diferentes configuraciones del trabajo de Ben Vautier: una carrera, una página Web, un cartel urbano, un museo...
- 288 Algunos ejemplos ilustrativos de la heterogénea obra pictórica de Gerhard Richter
- 291 Colectivo Medit en el Espacio Tangente. Burgos 2005
- 291 Imégen de *Dibujando America*. por Raimond Chaves
- 293 Retrato representativo de algunos miembros del Atelieu Van Lishout
- 294 Dibujo- esquema de las partes del espacio de trabajo del Atelieu Van lisouth y transporte

- 295 Páginas en la red del colectivo catalán OVNI
- 297 Página web clonada por Vuk Cosnic de la página web de documenta x
- 297 “Impersonation” a cargo de los Yes Men de la figura de un político en una conferencia real de una fundación
- 302 Imágenes de un envío de Paolo Brusky, artista brasileño que participa en una red de arte correo
- 303 Algunos ejemplares de La más bella. 1997-2007
- 304 Imágenes de los portales en Internet donde se desarrolla parte de los proyectos “Canal” de Antoni Abad
- 305 Imagen del proyecto “Area de investigación y censo pétreo” de la Fiambrera Laboral DreamsLtd.en colaboración con la Asamblea de Lucha contra el Paro y la precariedad de Sevilla.
- 305 Imagen realizada por Ne pas Plier en colaboración con la asociación de parados APEIS
- 306 Imágenes de documentación de algunos momentos del Musée Precaire Albinet de Thomas Hirschhorn
- 307 Imágenes de documentación del evento Casa y Calles 2002 en la casa de la calle Atocha
- 308 Imágenes de documentación del evento Casa y Calles 2002 en la casa de la calle Olmo
- 309 Imágenes de documentación del evento Casa y Calles 2002 en la casa de Atocha y en la Plaza de Lavapiés
- 314 Página web del proyecto On Translation Muntadas realizada por Ricardo Iglesias



## ***Indice onomástico***

- A.F.R.I.K.A. (Grupo autónomo) 87, 205, 323  
A.V.L. Atelier Van Lieshout 293  
Abad, Antoni 84, 304, 304  
Acconci, Vito 93, 94, 162, 165, 37, 92 93, 165  
Adorno, Theodor 9, 20, 46, 49, 257, 33, 42, 46, 49, 258, 270  
Althusser, Louis 271, 272, 271  
Alijs, Francis 182, 183, 184  
Appadurai, Arjun 161, 178, 179, 161, 178, 179, 231  
Arendt, Hanna 90  
Aristóteles 62, 76, 180  
Arman 165  
Baena, Fernando 188, 189  
Barrio, Arthur 258, 254, 258  
Barthes, Roland 9, 29, 91, 100, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 268, 29, 42, 102, 112, 113, 114, 115, 116, 268  
Bataille, George 42, 29  
Bates, Henri Walter 296, 296  
Battcock, Gregory 259, 262, 130, 171, 262  
Baudelaire, Charles 60, 65, 101, 20, 65, 125, 256  
Baudrillard, Jean 9, 24, 25, 26, 27, 31, 191, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 97  
Beck, Ulrich 9  
Bell, Daniel 9, 17, 17  
Benjamin, Walter 9, 18, 19, 20, 22, 24, 66, 108, 109 110, 113, 118, 157, 158, 160, 180, 250, 276, 19, 20, 28, 29, 42, 109, 110, 111, 113 118, 157, 158, 175, 180, 250, 270, 276.  
Berardi, Franco 34, 259, 34, 240, 264  
Beuys. Joseph 196, 199, 200, 37, 120, 199, 200  
Bey, Hakim 203, 311, 311, 312  
Bishop, Claire 273, 274, 274  
Blisset, Luther 87, 323, 205, 283, 285  
Blanchot, Maurice 42, 57, 57  
Blanco, Paloma 154, 161, 211  
Blondeau, Olivier 257, 298  
Boltanski, Luc 18  
Bosch, Xelo, 228, 247, 247  
Bourriaud, Nicolas 270, 271, 272, 273, 274, 120, 270, 271, 272, 273, 274, 277  
Brea, Jose Luis 40, 256, 15, 40, 79, 122, 256, 284  
Brecht, Bertold 102, 110, 113, 93, 110, 113, 114  
Brecht, George 170  
Broodthaers, Marcel 98, 99, 100, 101, 102, 99, 100, 101, 102, 112  
Brünzels, Sonja 87, 205, 323  
Buchloh, Benjamin 66, 162, 167, 258, 259, 260, 261, 35, 65, 66, 83, 120, 121, 130, 167, 258, 260, 261  
Buck-Morss, Susan 79, 15, 79  
Buren, Daniel 164, 164  
Burillo, Rafael 188, 189  
Bursky, Paulo 87, 288, 87  
C y C Casas y Calles 309, 189, 309  
C.A.E. Critical Art Ensemble 193, 221, 223, 286, 221, 222, 223, 285, 299  
C.A.S.I.T.A 286, 285  
Cage, John 69, 130  
Calvo Serraller, Francisco 95  
Camnitzer, Luis 138, 313  
Cao, Paco 98, 105  
Carrillo, Jesús 154, 161, 211  
Castro, Belín 187  
Cattelan, Maurizio 271  
Chandler, John 129  
Chaves, Raimond 290, 188  
Chiapello, Eve 18  
Christo 165  
Claramonte, Jordi 154, 161, 211

Colectivo Cambalache 181, 188, 285  
 Colectivo Tercerunquinto 182  
 Connerais, Frank 15, 15  
 Cosic, Vuk 217, 297, 217, 296  
 Crimp, Douglas 163, 163, 164  
 Crow, Thomas 70  
 Cuevas, Minerva 297  
 Danto, Arthur 124, 46, 124  
 David, Catherine 101, 33, 102  
 de la Calle, Román 96  
 de la Villa, Rocío 96  
 Debord, Guy 9, 18, 19, 21, 22, 29, 49, 131, 257, 321, 13, 20, 21, 22, 28, 131, 258  
 Deleuze, Gilles 313, 314, 13, 308, 313  
 Deschamps 165  
 Deutsche, Rosalynd 274, 163, 164, 177  
 Díaz Cuyás, José 174, 176, 253  
 Dominguez, Ricardo 222, 222  
 Duchamp, Marcel 69, 98, 112, 117, 123, 124, 256, 279, 301, 46, 112, 123, 130, 171, 196, 219, 262  
 Duque de Chevreuse 77  
 Eco, Umberto 9, 273, 47, 70  
 El Afilador 187  
 Enguita, Nuria 174, 176, 253  
 Enwezor, Okwui 176  
 Ephemera 187, 290  
 Espacio Tangente 228  
 Expósito, Marcelo 211, 242, 243, 244, 247, 248, 154, 161, 211, 244  
 Felshin, Nina 166  
 Fiambrera obrera 87, 235, 286, 305, 86, 160, 235  
 Filliou, Robert 117, 162, 170, 171, 172, 173, 288, 301, 117, 168, 169, 171, 172  
 Foster, Hal 43, 68, 108, 118, 119, 28, 43, 44, 46, 68, 71, 83, 118, 178  
 Foucault, Michel 9, 25, 29, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 76, 77, 110, 191, 29, 42, 54, 55, 56, 57, 58, 76, 77

Freud, Sigmund 28, 32  
 Friedler, Leslie 69  
 Friedman, Ken 122, 124, 123, 124, 129  
 Gadamer, Hans-George 9, 50, 59, 60, 61, 62, 63, 279, 308, 59, 60 61 90, 280  
 García Andújar, Daniel 219, 224, 246, 304  
 García Canclini, Nestor 32, 32  
 García, Dora 86  
 Godoy, Lupe 96  
 Greenberg, Clement 79, 127, 270  
 Group Material 196, 201, 203, 201  
 Grup de Treball 242, 243  
 Guasch, Ana Maria 71  
 Guattari, Felix 39, 159, 194, 39, 90, 159, 308  
 Guzmán, Federico 181, 181, 188  
 Haacke, Hans 93, 98, 103, 104, 126, 127, 93, 104, 126  
 Haaging, Jens 271  
 Hac Mor, Carles 186  
 Hassan, Ihab 69  
 Heiddegger, Martin 46, 46  
 Heizer, Michael 162  
 Hidalgo, Miguel Angel 107  
 Hirschhorn, Thomas 258, 273, 305, 325, 176, 258, 306  
 Holmes, Brian 33, 17, 33, 232  
 Horkheimer, Mark 20, 20, 270  
 Huyge, Pierre 271  
 Huyssen, Andreas 69, 69  
 Jameson, Fraderic 9, 42, 42, 53  
 Jordan, Jhon 211  
 Kant, Emmanuel 53, 60, 64, 79, 53, 60, 62, 275  
 Kaprow, Allan 117, 125, 117, 125  
 Klein, Yves 164, 165, 301  
 Klein, Naomi 250  
 Krauss, Rosalind 39, 95, 39, 95, 96  
 Kuspit, Donald 68

L.H.F.A La hostia Fine Arts 189  
 La más bella 86, 288, 303  
 Lacan, Jacques 29, 281, 28, 29, 55, 274, 281  
 Laclau, Ernesto 177, 177  
 Lamata, Rafael 245  
 Lazzarato, Maurizio 9, 132, 261, 132, 232, 239, 256, 257, 261  
 Le va, Barry 167  
 Lévy, Pierre 298, 315  
 Lippard, Lucy 196, 129, 130, 196, 200  
 Long, Richard 162  
 López Cuenca, Rogelio 88, 217, 217  
 Lopez-Petit, Santiago 161, 237  
 Lovelock, James 298  
 Lyotard, Jean Francois 9, 42, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 68, 191, 42, 44, 51, 52, 53, 67  
 Mallarmé, Stephan 42, 112, 112  
 Maquiavelo 191  
 Marcuse, Herbert 262, 129, 262, 263  
 Margulis, Lynn 299, 279, 299  
 Matta-Clark, Gordon, 167  
 Medialab Madrid 295  
 Medit (Les Méditerranées) 286, 290, 242, 290  
 Meirelles, Cildo 196, 197, 196  
 Mera, Esther 295  
 Meyer, Ursula 130  
 Michaud, Yves 127, 159, 159  
 Montilla, Gilda 290, 188  
 Möntmann, Nina 80, 237  
 Morris, Robert 162, 167  
 Moulrier Boutang, Yann 79  
 Müller, Friz 296, 296  
 Muntadas, Antoni 314, 242, 282, 315  
 Murciego, Pepe 303  
 Nauman, Bruce 167  
 Navarrete, Carmen 242, 243, 244, 248, 244

Ne pas plier 232, 233, 234, 235, 305, 36, 233, 234, 305  
 Nietzsche, Friedrich 42, 54, 54  
 O.V.N.I. (Observatorio de Video No Identificado) 294, 294  
 On, Josh 215  
 Orozco, Gabriel 162, 166, 167, 271, 167  
 Ortiz, Diego 303  
 Parreno, Philippe 271  
 Peatón Bonzo 211, 212  
 Perán, Martí 128  
 Piqué, Joseph 43, 48  
 Platón 59, 60, 79, 109, 45, 59, 62, 109  
 Platoniq 220, 220  
 Precarias a la deriva 241, 241  
 Preiswert Arbeitskollegen 215  
 Proust, Marcel 113  
 Ramirez, Juan Antonio 107, 128, 255  
 Rancière, Jacques 9, 37, 49, 50, 63, 64, 91, 92, 118 127, 128, 192, 195, 259, 265, 266, 274, 278, 280, 37, 49, 63, 64, 76, 91, 92, 95, 128, 177, 180, 192, 265, 266, 274, 275, 277, 278, 280  
 Raymond, Eric. S 20  
 Ressler, Oliver 210, 211, 247, 292, 211  
 Riechmann, Jorge 206  
 Rifkin, Jeremy 9, 16, 14, 16, 26, 40  
 Robert, Morris 160, 258, 128, 166  
 Rolnik, Suely 33, 33, 34, 122  
 Rosenberg, Harold 65, 65  
 Rotorrr 187, 187  
 Sausurre, Ferdinand de 77  
 S. D. F ( Sin Domicilio Fijo) 86  
 Serra, Richard 161, 162, 209, 162, 166, 254, 258  
 Siegelau, Seth 83  
 Sierra, Santiago 98, 104, 106, 107, 273  
 Smithson, Robert 162, 163, 166, 162  
 Société Anonyme 217, 229, 284, 120, 283, 284  
 Tiravanija, Rirkrit 271, 274

Tzara, Tristan 35  
 Valcárcel Medina, Isidoro 126, 174, 208, 250, 251, 253, 318, 325, 37, 123,  
     174, 176, 250, 251, 252, 253, 255  
 Vallaure, Jaime 208, 245  
 Vaneigem, Raoul 194  
 Vautier, Ben 162, 165, 288, 301, 314, 329, 288  
 Verdú, Vicente 31, 30, 31  
 Vilar, Nelo 194, 206, 207, 208, 227, 170, 194, 206  
 Villasante, Tomás. R. 278  
 Virno, Paolo 9, 158, 191, 192, 227, 236, 314, 157, 158, 160, 192, 226, 236,  
     313, 314  
 Walliser, Bernard 9, 14, 14, 15  
 Warhol, Andy 69, 124, 27, 46  
 West, Franz 98  
 Wilde, Oscar 122  
 Wojnarowicz, David 230, 230  
 Wu Ming 285  
 Xargay, Esther 186  
 Yes Men 297, 218, 297  
 Yomango 215  
 ®Tmark 214, 218, 214, 218  
 0100101110101101.ORG 218, 285, 297, 219, 296

## Índice temático

- Acceso 5, 21, 35, 41, 78, 80, 83, 84, 85, 91, 106, 118, 188, 217, 210, 219, 243, 256, 258, 284, 304, 317, *14, 16, 26, 92, 160, 216, 221*
- Acciones infiltradas 182-185, *185*
- Activismo 203, 214, *118, 166, 180, 230*
- Adaptabilidad 281, 290-292
- Anónimo 223, 226, 265, 283-285, *217*
- Antagonismo 192, 204, 230, 231, 241, 261, 273, 274, *53, 223, 263, 274, 305*
- Años '60 29, 69, 116, 124, 129, 131, 258, 296, *9, 69, 120, 130, 194*
- Años '90 43, 98, 166, 221, *40, 71, 194, 201, 206, 255*
- Arte correo 86, 222, 301, 302, 303, 309, *301, 302*
- Autogestión 164, 188, 194, 195, 240, 248, 251, 259, 260, 309, 328, *194*
- Biología 7, 10, 54, 154, 267, 285, 290, 296, *279*
- Bricolaje 68, 189, 251, *271*
- Campo expandido 69
- Capitalismo cognitivo 9, 79, 230, 239, *20, 34, 79, 239, 257, 298*
- Catálogo de arte 10, 40, 70, 80, 82, 99, 120, 202, 242, 284, 322, 323, *70, 83, 92, 100, 101, 114, 122, 165, 170, 176, 178, 186, 196, 199, 248, 251, 254, 258, 282, 288*
- Circulación 6, 80, 90, 174, 196, 197, 198, 205, 211, 217, 220, 229, 238, *80, 96, 178, 216, 255, 283*
- Colaboración 6, 77, 85, 86, 101, 105, 111, 186, 187, 200, 227, 228, 233, 235, 254, 299, 305, *101, 130, 255*
- Colectivo 6, 7, 74, 84, 87, 118, 119, 154, 177, 186, 187, 192, 193, 196, 204, 216, 220, 226-237, 246, 256, 261, 265, 280, 283, 284, 285, 286, 304, *77, 216, 285*
- Colonia 267, 281, 282, 295, 298, 299, 300, 315, *267*
- Colonialismo (Post-) 33, 118, 250, *295*
- Comisariado de arte 5, 41, 71, 271, *5, 71, 83, 95, 96*
- Comunicación 14, 15, 21, 25, 27, 29, 39, 41, 60, 64, 72, 80-88, 180, 181, 202, 205, 212, 214, 217, 219, 225, 226, 242, 243, 244, 280, 295, 298, 299, 309, 310, 315, 320, *20, 31, 38, 40, 83, 130, 178, 179, 195, 233, 236, 260, 270, 314*
- Conectividad 6, 203, 221, 224, 225, 256, 301, *278*
- Conocimiento 5, 6, 8, 9, 10, 14, 16, 18, 22, 30, 48, 50-64, 72, 76, 79, 80, 181, 237, 244, 245, 257, 264, 284, 317, *12, 13, 18, 21, 37, 41, 83, 84, 111, 130, 176, 216, 227, 230*
- Consenso 6, 115, 195, 217, 265, *206*
- Consumo 16, 23, 24, 27, 30, 31, 37, 38, 65, 84, 102, 106, 117, 162, 197, 222, 231, 236, 248, 251, *19, 32, 39, 63, 128, 202*
- Cotidianidad 29, 62, 69, 122, 123, 125, 127, 165, 167, 177, 186, 195, 213, 271, *45, 196*
- Cultura 4,5,9,12-17,38, 39, 40, 42-44, 55, 56, 76, 78, 80, 82, 94, 109,116, 118-124, 229, 242, 243, 244, 258, 262, 272, 279, 313, 316, 317, *16, 26, 39, 40, 66, 68, 83, 93, 95, 115, 122, 156, 177, 206, 233*
- Cultura alta/ baja, de masas 69, 70, 127, 128, 132, 258, 266, 270, 271, *64, 70*
- Cultura institucional 37, 121, 174, 252, 259, 260, 261, 263, 272, *36, 196, 260, 263*
- Cultura del simulacro 24-27, *24*
- Interculturalidad/ Multiculturalidad 70, 174, 177, 178, 179, 180, *32, 46, 82, 178, 259*
- Productores y Agentes culturales 4, 5, 108, 115, 206, 218, 242, 244, 246, 247, 248, 249, 316, *5*
- Políticas culturales 8, 9, 41, 68, 79, 224, 237, 248, 272, 309, 317, *82*
- Industria cultural 66, 132, 237, 238, 248, 249, 313, *16, 26, 39, 40, 43*
- Valores y Bienes culturales 46, 47, 96, 130, 131, 164, 238, *95, 96, 216, 263*

Definición de arte (innecesariedad, imposibilidad y re-definiciones) 45,  
46, 47, 50, 69, 122, 229, 217, 226, 238, 283, 284, 313

Deslocalización 248

Desmaterialización 129-132, 14, 129, 207

Distracción 6, 8, 10, 11, 74, 85, 98, 153-166, 168, 173, 174, 175, 179, 182,  
186, 228, 315, 317, 108, 157, 167, 174, 175, 206 272

Distribución 50, 72, 82, 85, 91, 120, 127, 128, 220, 222, 226, 236, 254,  
256, 258, 260, 266, 302, 206

Economía del conocimiento 6, 13-18, 31, 132, 227, 317, 13, 14, 20, 31,  
85, 132

Edad Media 70, 112, 70

Efímero 7, 34, 83, 93, 102, 156, 158, 169, 179, 181, 186, 188, 192, 203,  
208, 230, 259, 268, 308

Escultura de distribución 162, 167, 258

Esfera pública 91, 173, 177, 181, 211, 223, 299, 211, 223, 299

Especialización 7, 286

Esquizofrenia 30

Estética relacional 270- 278, 120, 270, 277

Estructura 7, 15, 19, 21, 29, 31, 39, 42, 43, 44, 49, 50, 54, 55, 62, 66, 68,  
69, 75, 78, 90, 91, 95, 98, 108, 119, 130, 161, 167, 182, 193, 203, 206,  
219, 222, 226, 237, 254, 255, 267, 279, 281, 282, 283, 287, 289, 290,  
299, 300, 301, 309, 316, 24, 39, 68, 82, 95, 96, 107, 120, 124, 130,  
206, 218, 255, 268, 281, 286, 301

Experiencia 13, 16, 17, 20, 26, 35- 40, 47, 50, 60, 62, 70, 76, 78, 79, 80, 84,  
85, 86, 89, 90, 91, 94, 95, 101, 110, 113, 117, 123, 129, 154-162, 173,  
174, 186, 187, 190- 194, 202, 203, 229, 232, 234, 241, 246, 249, 252,  
254, 265, 266, 268, 276, 277, 288, 290, 313, 318, 16, 26, 29, 37, 38, 65,  
91, 95, 96, 125, 160, 194

Exposición 24, 35, 38, 39, 41, 64, 71, 74, 81, 83, 87, 88, 96, 97, 98, 101,  
103, 104, 107, 170, 174, 187, 202, 208, 209, 221, 242, 245, 252, 254,  
276, 278, 287, 291, 303, 313, 54, 84, 96, 104, 219

Extranjero 24, 74, 107, 175, 177, 74, 175

Fiesta 49, 56, 59, 60, 61, 126, 171, 186, 211, 223, 247, 258, 280, 299, 308,  
57, 95, 171, 195, 206, 254

Flexibilidad 16, 32, 81, 237, 241, 247, 280, 16, 32, 41, 241

Fluxus 122, 123, 124, 125, 162, 171, 123, 124, 125, 129

Fragmentación 193, 241, 274, 286, 96, 178

“General Intellect” 227

Globalización 12, 24, 78, 231, 295, 320, 321, 323, 14, 30, 31, 159, 178,  
179, 231, 236, 259

Historia 24, 36, 40, 43, 48, 50, 54, 55, 56, 62, 70, 71, 78, 96, 100,, 115,,  
119, 122, 124, 127, 196, 234, 253, 268, 271, 275, 318, 14, 22, 53, 54, 96  
102 124, 251 263, 311

Identidad 28, 30, 33, 34, 35, 36, 54, 57, 63, 68, 81, 90, 108, 115, 129,  
175, 193, 205, 207, 228, 229, 236, 241, 255, 278, 282, 285, 297, 317, 33,  
207, 227, 259, 285

Imagen en movimiento sonora 157, 158, 203, 294, 317, 26, 31, 157

Imaginación 30, 31, 196, 204, 230-235, 311, 15, 79, 123, 161, 171, 179,  
211, 223, 231, 268, 296, 305

Implicación 37, 118, 124, 126, 254, 274, 309, 124

Indisciplina 6, 192, 203, 205, 207, 208, 209, 211, 214, 215, 216, 232, 203,  
304

Industria de la experiencia 12, 15

Infinito 19, 24, 52, 53, 56, 256, 264, 308, 113

Interculturalidad 177, 180

Invertebrado 6, 7, 155, 267, 268, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 285,  
287, 289, 290, 292, 296, 298, 300, 304, 317, 84, 108, 267, 268, 279

Juego 36, 38, 45, 49, 51, 54, 57, 60, 62, 63, 64, 78, 97, 118, 127, 163, 167,  
165, 170, 183, 188, 270, 276, 277, 279, 280, 282, 288, 297, 303, 304, 41,  
62, 63, 87, 90, 126, 170, 171, 193, 216, 272, 301

Lenguaje 9, 36, 45, 53, 56, 57, 60, 61, 63, 64, 67, 70, 76, 78, 81, 82, 100,  
109, 112, 114, 116, 125, 175, 177, 180, 193, 212, 216, 219, 226, 228,  
277, 281, 289, 295, 302, 311, 315, 14, 42, 52, 56, 58, 76, 112, 113, 116,  
130, 216, 233, 293, 313

Lingüística 5, 44, 51, 55, 113, 130, 57, 113, 216, 314

Marginalidad 4, 7, 259, 260, 264, 265, 261

Mimetismo 281, 296, 297, 296

Movimientos sociales 193, 194, 206, 278, 206, 236

Museos 36, 37, 47, 66, 81, 93, 95, 98-103, 107, 126, 184, 188, 209, 234, 246, 252, 256, 266, 5, 95, 96, 100, 102, 104, 123, 124, 160, 162, 167, 169, 188, 206, 209  
 Obsolescencia 45, 65, 66, 67, 167, 260  
 Parásitos 7, 296, 299, 300, 307, 255, 299  
 Participación 6, 17, 19, 30, 38, 41, 62, 63, 71, 73, 77, 81, 85, 86, 87, 88, 101, 109, 129, 160, 165, 174, 175, 180, 187, 189, 193, 205, 214, 223, 224, 225, 227, 228, 233 245, 248, 273, 274, 278, 283, 302, 310, 316, 317, 318, 254, 255, 314, 38, 76, 93, 109, 111, 113, 130, 179, 182, 213, 218, 221, 228, 233, 247, 254, 255, 314  
 Paseo 157, 160, 171, 182, 183, 186, 188, 309,  
 Percepción 18, 56, 59, 85, 116, 120, 155, 157, 160, 271, 273, 18, 76, 155  
 Personalidad 16, 29, 32, 297, 16, 21, 32  
 Personismo 30, 29, 30, 31  
 Poliformismo 281, 282, 289  
 Política 8, 9, 15-20, 24, 25, 27 32, 39, 40, 43, 48, 49, 62, 68, 69, 74, 78, 82, 89, 90, 101, 104, 106, 115, 126, 130, 159, 161-165, 180, 192, 195, 202, 206, 211, 212, 224, 229, 230, 242, 246, 256, 262, 265, 266, 271, 272, 278, 292, 296, 297, 300, 301, 309, 311, 312, 316, 317, 22, 27, 31, 37, 52, 56, 66, 177, 180, 19, 205, 206, 219, 221, 228, 239, 257, 275, 277, 285, 301,  
 Posmodernidad 30, 31, 39, 42-44, 48, 50, 53, 54, 56, 63, 66, 67, 159, 38, 44, 48, 51, 53, 56, 68, 69, 70, 83, 97, 161, 178  
 Posmodernismos 36, 42, 44, 46, 50, 51, 66-72, 43, 178  
 Precariedad 6, 73, 155, 156, 233, 236, 243, 254, 259, 269, 276, 290, 317, 85, 108, 160, 206, 237, 240, 241, 255  
 Prosumir 20, 20  
 Propiedad intelectual 6, 216, 217, 216  
 Público 6, 9, 25, 30, 35-38, 41, 62, 68, 69, 78, 83, 85, 90-93, 95 106, 111, 113, 115, 129, 163-169, 173, 176, 177, 216, 223, 252, 258, 273, 302, 304, 305, 316, 317, 82, 96, 111, 114, 219, 239, 257, 260, 306  
 Ready made 260, 196, 216  
 Reciclaje 271, 281, 293, 294, 296  
 Redes 116, 193, 194, 206, 215-225, 232, 235, 240, 254-258, 284, 296, 299, 301, 302, 304, 305, 318, 14, 42, 56, 77, 83, 120, 206, 216, 218, 219, 221, 222, 255, 302  
 Regeneración 7, 283, 285, 286  
 Representación 5, 15, 18, 21, 24, 25, 28, 31, 42, 43, 44, 49, 51, 53, 57, 63, 68, 69, 76, 77, 79, 98, 102, 115, 116, 119, 120, 122, 126, 200, 203, 204, 212, 230 231, 232, 246, 258, 283, 296, 314, 315, 317, 318, 25, 57, 67, 76, 94, 104, 117, 260  
 Reproducción 16, 21, 41, 70, 80, 82, 83, 85, 131, 226, 294, 40, 157, 286  
 Revista caminada 173, 186-190  
 Siglo XX 13, 14, 16, 21, 24, 29, 31, 46, 50, 98, 122, 125  
 Siglo XXI 26, 108, 158, 165, 239  
 Simbiosis 7, 298, 299, 305, 299  
 Símbolo 50, 60, 61, 77, 102, 167, 200, 206, 58, 102, 205  
 Site-specific 119, 123, 162-174, 206, 162, 167, 207, 234, 272  
 Sujetos 32  
 Sociabilidad 7, 39, 272, 278, 298, 300, 277  
 Sociedad del espectáculo 19-23, 13, 21, 22, 174  
 Subjetividad 33, 34, 90, 244, 295, 317, 32, 33 90, 178  
 Temporalidad 159, 311  
 Trabajo 32, 36, 39, 62, 70, 73, 77, 80, 82, 84, 86, 99, 101, 102, 107, 108, 111, 114, 115, 116, 121, 127, 129, 157, 158, 160- 166, 170, 177, 182, 189, 206, 208, 209, 220, 221, 227, 230-252, 257, 259, 262, 265, 271, 273, 274, 276, 283-288, 294, 300, 313-318, 62, 111, 119, 170, 201, 219, 233, 239, 240, 241, 284, 285, 313, 314  
 Utopía 13, 67, 259, 271, 274, 26, 275  
 Work in progress 164, 287, 308-310  
 Zona de acción temporal 171, 311-312

## CUESTIONARIO A LA PRODUCCIÓN

Contestado por Hilario Álvarez de la Oficina de Ideas Libres

*Los seres invertebrados carecen de huesos y de columna vertebral y esta falta de esqueleto interno ha limitado su tamaño, que junto al hecho de la brevedad de su ciclo biológico, les ha permitido realizar una extraordinaria diferenciación morfológica y colonizar todos los ambientes. El grupo es variadísimo y mayoritario, en especies y en población, frente a los vertebrados. Aún no se encuentra definido, por la dificultad de plantear una forma de análisis a un objeto de estudio tan heterogéneo y tan desconocido.*

*El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos, que no pueden ser considerados animales como los protozoos, pero que son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, a esponjas porosas y reversibles, urticantes celentéreos, gusanos parásitos, moluscos enclaustrados, insectos metamórficos de ojos pluriformes, etc. Estos seres antiquísimos, han llegado a formulaciones muy originales como por ejemplo crearse un duro caparazón que proteja sus blandos y desarticulados cuerpecillos, algunos esconden el caparazón a modo de una cierta estructura interior, unos están siempre quietos, otros se mueven arrastrando las pesadas construcciones que generan y que son ellos mismos, las estrategias de supervivencia son asombrosas en especies que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo.*

Como parte de un estudio mayor que quiere analizar algunas formas de producción artística presentes, estoy muy interesada en cuáles son vuestras condiciones de producción y cómo entendéis cada una vuestra actividad.

Este estudio no pretende proponer la existencia de un estilo de arte invertebrado, sino más bien una corriente no especialmente novedosa, que realiza un uso invertebrado del medio artístico. Para ello distingo cuatro cualidades que caracterizan a estas formas de producción de arte: la producción distraída, la producción desobediente, la producción en precario y la producción invertebrada, con este cuestionario me gustaría entender mejor vuestras perspectivas sobre estos fenómenos.

- 1) ¿Consideras que en tu forma de hacer mantienes o has mantenido alguna vez una actitud distraída<sup>1</sup>? ¿Podrías escribir alguna de esas experiencias distraídas.

Muy al contrario. En mis propuestas artísticas pretendo crear situaciones de “vida intensificada”. Lo que no quiere decir que no sean situaciones divertidas y/o entretenidas. Otra cosa es que yo mismo tenga la apariencia del “distraído” e incluso que haya realizado alguna acción con el mero propósito de distraerme/entretenerme. Una de éstas últimas la realicé frente a la iglesia de Notre Dame de París. Por circunstancias me vi obligado a pasar unas horas en esa plaza. Entonces me senté en las escaleras, frente al flujo de turistas, con un pequeño cartel que decía en letras grandes: “JE N’AI MANGÉ PAS”. Y en letras pequeñas, debajo: “au chez Maxims”. Coloqué junto al cartel un gorro. Documenté la acción y recibí unos ochenta céntimos.

- 2) ¿Encuentras alguna concepción positiva en distraerse? ¿Y en distraer a los otros? ¿Podrías escribir cuáles?

---

<sup>1</sup> Distraer. Divertir, apartar, desviar, alejar, entretener, recrear 2. Apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla. 3. Apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta. 4. Tratándose de fondos, malversarlos, defraudarlos  
Definición del Diccionario de la Real Academia española. Vigésima primera edición. 1992. Pág. 765.



De las acepciones de distraer me quedo con las de “divertir, entretener, recrear” (Esta última en el sentido de recreo, juego; no en el sentido teatral de re-crear). Pero no asumo mi trabajo como una distracción para los otros. En todo caso distraernos, divertirnos, entretenernos juntos. Como ejemplo puedo poner cualquiera de mis acciones en las que los asistentes son parte fundamental.

3) ¿Qué significa para ti “creación permanente”?

Entiendo la proposición de Fillou como una incitación a borrar la barrera arte/vida y a tratar de hacer de la vida cotidiana el campo donde se aplica la creatividad. Así entendida la “creación permanente” se convierte en una actitud ante/en la vida .

3) ¿Encuentras algún punto en común entre las maneras cómo hacer arte<sup>2</sup> y tu forma de vivir? ¿Podrías escribir cuáles?

Practicar cotidianamente mi creatividad es mi forma (elegida) de vivir. Conversar, leer, cocinar, contestar este cuestionario, tararear sonidos y canciones, hacer el amor, andar con un pie sobre la acera y otro sobre la calle, gastar bromas a los amigos y a los desconocidos, colarme en el metro, hurtar en el supermercado, tumbarme a la bartola, divagar mentalmente, jugar con los hijos de mis sobrinos y amigos, ...

4) ¿Qué talentos crees que son más útiles a la hora de desarrollar tu trabajo?

El primero es no considerarlo trabajo, siempre que se pueda. Luego la curiosidad, la ingenuidad, la ausencia de ambición, hacer por el propio placer de hacer. Luego, todos los talentos que son útiles para la vida: conocimientos, memoria, capacidad de deducción, asertividad, capacidad para colaborar, falta de prejuicios, empatía afectividad ...

5) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a una sala de exposiciones y en qué se diferencia?

Se parecen en todo cuando hago mis acciones en salas de exposiciones. Se diferencian en todo cuando mis acciones no se realizan en un espacio expositivo.

7) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a los espacios en los que desarrollas tu vida y en qué se diferencian?

Son los mismos cuando mis acciones no se realizan en un espacio expositivo.

5) ¿Qué significa para ti “espacio público”?

Hay libros muy gordos de autores muy serios que tratan de dilucidar el “espacio público”. A mí me convence la definición de Hanna Arendt en “La condición humana” donde define el “espacio público” como lo que se desarrolla fuera de “la casa” (El espacio propio de la familia). Así, el ascensor de mi casa de vecinos es un espacio

---

<sup>2</sup> “ése momento...”. Se que a algun+s les parecerá terriblemente problemático seguir manteniendo ciertos términos, de momento y hasta que encuentre palabras precisas me veo forzada a exponer las preguntas desde la perspectiva de una acción creadora que llamaré “hacer arte” o “trabajar”

público. En cualquier caso, como casi todos, es un concepto cambiante que cada época histórica define a su manera.

6) ¿Te mueves o desplazas en el espacio? ¿Tienes un objetivo o destino?

Viajo todo lo que puedo. Sobre todo en el Metro. El destino es, casi siempre, diferente del viaje anterior.

9) ¿Existe alguna característica en tu forma de hacer que resulte “extranjera” respecto al uso del lenguaje en tu medio ambiente? ¿y respecto a los lenguajes identificados como artísticos? ¿Podrías escribir cuáles?

Mi medio ambiente es artístico. Mi forma de hacer fuera de ese medio ambiente suele resultar “alienígena” para quienes están interesados y/o obsesionados por el dinero. Pero también en el ambiente artístico resulta “alienígena” para la mayoría.

10) ¿Te preocupan los mismos asuntos que a las personas que te rodean? ¿Podrías citar algunos ejemplos?

En términos generales mis preocupaciones son las de la mayoría de las personas que conozco: la salud, el tiempo, el amor, la amistad, la familia, el alquiler, la paz, las políticas, el hambre, la pobreza, las guerras, las injusticias, ...

11) ¿Trabajas por objetivos concretos? ¿Cuáles?

El objetivo hacia el que siempre tiendo es al de hacer lo que quiera, cuando quiera y como quiera. Pretendo, además, que mi objetivo sea contagioso y lo busque todo el mundo. El resto es circunstancial y lo toreo como puedo.

12) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema del arte actual? ¿En qué consiste su indisciplina?

Soy tan indisciplinado que no estoy dentro del sistema actual del arte. Y cuando trabajo con las instituciones procuro ser yo quien decide el qué, el cómo y el cuándo.

13) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de circulación urbano? ¿En qué consiste su indisciplina?

No tengo vehículo, así que siempre que puedo y la seguridad me lo permite, me salto los semáforos. Una de mis acciones en Madrid consistió en andar por el medio de la calle, de espaldas y leyendo. También he colaborado en acciones del Colectivo “Peatón Bonzo” y la Asociación “A pié” de Lavapiés. Recientemente aplaudí, hasta avergonzarle, a un conductor que había aparcado su coche en medio de la acera.

14) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema empresarial? ¿En qué consiste su indisciplina?

Estoy fuera del sistema empresarial, por lo que no puedo ser indisciplinado con él. Mi disciplina es ir a las inauguraciones a comer y beber gratis (cuando lo hay).

15) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de propiedad intelectual? ¿En qué consiste su indisciplina?

Combato cuanto me es posible el orden de propiedad intelectual. He hecho y hago muchos trabajos “apropiacionistas” que cierro con un Anticopyright. Copyleft y Hágalo usted mismo.

16) ¿Colabora tu forma de trabajo en el funcionamiento de una red? ¿En cuál y de qué manera?

Habitualmente colaboro con mis [amig@s](#) artistas de acción. Organizo Encuentros y Festivales a los que les invito y participo en los que ellos organizan y me invitan. Colaboro con redes de “artistas” en Madrid, Barcelona, México DF, Sevilla y París.

17) ¿Trabajas en colectivo? ¿Por qué?

Porque me gusta y porque se trabaja menos si se hacen las cosas entre varios que si las hace uno sólo. También porque me aburro menos y, de paso, conozco gente.

18) ¿Consideras que tu forma de hacer arte tiene algún interés fuera del propio ámbito artístico? ¿Para quién?

Cuando he hecho acciones fuera del propio ámbito artístico, ha habido personas que se han parado y preguntado, interesados por saber qué estaba pasando. Algunos se han quedado y otros se han ido. También mi familia y amigos que no son artistas se interesan por lo que hago. A veces me han llamado de emisoras de radio para interesarse por lo que estaba haciendo.

19) ¿Qué significa para ti “acción directa”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo?

Por acción directa entiendo la que se realiza, en el terreno político, sin intermediación de los partidos y/o sindicatos. Como ejemplos, desde colorear una fuente pública de rojo como protesta contra la guerra, hasta organizar un recital poético en medio de las ruinas que el Plan Urban provocaba en el Barrio de San Luis en Sevilla.

20) ¿Qué significa para ti “acción indirecta”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo?

Entiendo por acción indirecta la que, en el campo político cuenta con la intermediación de los partidos y/o sindicatos. Votar en las elecciones es un ejemplo.

21) ¿Qué significa para ti “colaborar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “colaboración”?

Co-laborar es trabajar con. En el terreno del arte, entiendo por arte colaborativo el que se realiza en un entorno sociológico donde los artistas se integran en grupos de trabajo con otros participantes no específicamente artistizados. Rehabi(li)tar Lavapiés fue un trabajo colaborativo.

22) ¿Qué significa para ti “participar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “participación”?

Entiendo “participar” como formar parte de. Así, cuando voy a una manifestación, formo parte de ella.

23) ¿Te sientes identificado con la figura de un trabajador precario? ¿Por qué?

Todo trabajo es precario. Pero yo no entiendo mi actividad como una relación laboral. Porque no lo hago con el fin exclusivo de conseguir una contraprestación económica.

24) ¿Identificas tu práctica artística con un trabajo de voluntariado? ¿Por qué?

En cuanto mi actividad la realizo voluntariamente, sí. Pero no tiene nada que ver con las actividades de O.N.G. y similares, porque si bien yo realizo mi práctica artística “para” los otros, nunca lo hago “por” los otros.

25) ¿Realizas una actividad remunerada además de tu práctica artística? ¿Cuál?

Ejercicio como gestor de eventos de Arte de Acción y cobro por ello.

26) ¿Trabajas con apoyo de personas o instituciones? ¿Con cuál? ¿Por qué?

En mis acciones, trato siempre de involucrar “al otro” (Los otros). Para los eventos de arte de acción que organizo, busco el apoyo económico de las instituciones culturales. Ministerios, Comunidad Autónoma, Ayuntamiento, Asociaciones de Artistas, Fundaciones... Dado el volumen económico de los eventos que organizo, me es imposible asumirlo personalmente. Por otra parte, las instituciones disponen de dinero público y creo positivo que seamos los artistas quienes hagamos uso de él.

27) ¿Te sientes jurídicamente protegido en tu trabajo artístico? ¿Podrías escribir un ejemplo?

Asumo los riesgos que comporta trabajar sin red. Siempre he procurado, en defensa propia, no tener nada que ver con las prácticas jurídicas. Cuando el Ayuntamiento de Móstoles me pidió que fijase una cifra para asegurar una de mis piezas, lo hice. Cuando la obra resultó seriamente dañada y rota, acudí al Ayuntamiento. Ante sus evasivas, retiré mi obra y lo dejé estar.

28) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en lo económico? ¿Podrías escribir un ejemplo?

Alguno de los Encuentros que coordino no podría realizarse sin la participación económica de las instituciones. Pero si un año no hay soporte económico, el encuentro no se realiza y no pasa nada. En 2004 no se celebró el Encuentro Acción!MAD. En su lugar organizamos una Pro-Posición ZAJ.

29) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en la legitimación de tu trabajo?

¿Podrías escribir un ejemplo?

Ni he esperado ni querido, ni espero ni quiero que sea la institución arte la que legitime mi trabajo. Mi trabajo se legitima en sí mismo.

30) ¿Te sientes dependiente de las tendencias hegemónicas del arte actual? ¿Podrías escribir un ejemplo?

Habría que dilucidar cuáles son las tendencias hegemónicas. En mi opinión lo hegemónico es el mercado. Nunca he estado en el mercado del arte. Más bien todo lo contrario.

31) ¿Qué significa para ti “arte económico”?

Conozco el Arte Póvera, pero no tengo idea de qué pueda entenderse por arte económico.

32) ¿Desarrollas y gestionas tu trabajo tú mismo? ¿Lo construyes tú físicamente? ¿Lo distribuyes o exhibes tú mismo?

Si a todo.

33) ¿Qué entiendes como “la muerte del autor”?

Me gustaría que significase el abandono del ego como motor del arte.

34) ¿Qué entiendes como “márgenes del arte”?

Territorios que tradicionalmente no han sido considerados como específicamente artísticos.

35) ¿Qué entiendes como obra finalizada? ¿Qué tanto por ciento de tus desarrollos quedan incompletos?

En cuanto asumo el azar como una de las herramientas de mi labor artística, no puedo fijar límites para la finalización. Todos mis desarrollos son susceptibles de quedar abiertos o con un final incierto –que no incompletos-.

36) ¿Qué significa para ti “obra de arte autónoma”?

Aquella que, comenzando en un momento determinado, evoluciona por sí misma, sin la intervención del autor.

37) ¿Qué significa para ti “arte paralelo”?

Sinceramente me gustaría saberlo. Y, sobre todo, me gustaría que existiese un arte que funciona independientemente del paradigma mercado y la institución arte.

38) ¿Qué criterio aplicas para valorar el grado de éxito o de fracaso de tu forma de hacer?

El Principio de Economía Poética de Robert Fillou: Lo bien hecho es igual a lo mal hecho e igual a lo no hecho.

39) ¿Consideras que el conjunto de tu trabajo puede entenderse bajo el mismo criterio o estilo?

Tal vez el criterio de que lo he hago cómo, cuándo y dónde quiero.

40) ¿Te gustaría añadir alguna idea más, opinar sobre algo o hacer referencia a alguna experiencia que te parezca interesante en relación a este cuestionario?

Que es un cuestionario muy largo, muy denso, algo reiterativo y, me parece, difícil de sintetizar para extraer conclusiones válidas. ¡Ojala sirva a tus propósitos!

## CUESTIONARIO A LA PRODUCCIÓN

Contestado por Isidoro Valcárcel Medina

*Los seres invertebrados carecen de huesos y de columna vertebral y esta falta de esqueleto interno ha limitado su tamaño, que junto al hecho de la brevedad de su ciclo biológico, les ha permitido realizar una extraordinaria diferenciación morfológica y colonizar todos los ambientes. El grupo es variadísimo y mayoritario, en especies y en población, frente a los vertebrados. Aún no se encuentra definido, por la dificultad de plantear una forma de análisis a un objeto de estudio tan heterogéneo y tan desconocido.*

*El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos, que no pueden ser considerados animales como los protozoos, pero que son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, a esponjas porosas y reversibles, urticantes celentéreos, gusanos parásitos, moluscos enclaustrados, insectos metamórficos de ojos pluriformes, etc. Estos seres antiquísimos, han llegado a formulaciones muy originales como por ejemplo crearse un duro caparazón que proteja sus blandos y desarticulados cuerpecillos, algunos esconden el caparazón a modo de una cierta estructura interior, unos están siempre quietos, otros se mueven arrastrando las pesadas construcciones que generan y que son ellos mismos, las estrategias de supervivencia son asombrosas en especies que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo.*

Como parte de un estudio mayor que quiere analizar algunas formas de producción artística presentes, estoy muy interesada en cuáles son vuestras condiciones de producción y cómo entendéis cada una vuestra actividad.

Este estudio no pretende proponer la existencia de un estilo de arte invertebrado, sino más bien una corriente no especialmente novedosa, que realiza un uso invertebrado del medio artístico. Para ello distingo cuatro cualidades que caracterizan a estas formas de producción de arte: la producción distraída, la producción desobediente, la producción en precario y la producción invertebrada, con este cuestionario me gustaría entender mejor vuestras perspectivas sobre estos fenómenos.

- 1) ¿Consideras que en tu forma de hacer mantienes o has mantenido alguna vez una actitud distraída<sup>1</sup>? ¿Podrías escribir alguna de esas experiencias distraídas.

No, me parece una palabra peligrosa.

- 2) ¿Encuentras alguna concepción positiva en distraerse? ¿Y en distraer a los otros? ¿Podrías escribir cuáles?

Sí, lo invariable es peligroso.

- 3) ¿Qué significa para ti “creación permanente”?

Es ineludible, es nuestra condición.

- 3) ¿Encuentras algún punto en común entre las maneras cómo hacer arte<sup>2</sup> y tu forma de vivir? ¿Podrías escribir cuáles?

---

<sup>1</sup> Distraer. Divertir, apartar, desviar, alejar, entretener, recrear 2. Apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla. 3. Apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta. 4. Tratándose de fondos, malversarlos, defraudarlos  
Definición del Diccionario de la Real Academia española. Vigésima primera edición. 1992. Pág. 765.

Son las mismas.

4) ¿Qué talentos crees que son más útiles a la hora de desarrollar tu trabajo?

Observación, responsabilidad.

5) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a una sala de exposiciones y en qué se diferencia?

Se parecen en todo cuando hago mis acciones en salas de exposiciones. Se diferencian en todo cuando mis acciones no se realizan en un espacio expositivo.

7) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a y en qué se diferencian?

No me importan los lugares, los espacios en los que desarrollo mi vida y mi trabajo son los mismos

5) ¿Qué significa para ti “espacio público”?

Lo contrario de lo que las instituciones llaman espacio público.

6) ¿Te mueves o desplazas en el espacio? ¿Tienes un objetivo o destino?

Si, tengo propósito pero no destino

9) ¿Existe alguna característica en tu forma de hacer que resulte “extranjera” respecto al uso del lenguaje en tu medio ambiente? ¿y respecto a los lenguajes identificados como artísticos? ¿Podrías escribir cuáles?

Desgraciadamente sí y también extranjero respecto a los lenguajes identificados como artísticos, siempre hay excepciones con otros que viven su actividad como compromiso vital no profesional

10) ¿Te preocupan los mismos asuntos que a las personas que te rodean? ¿Podrías citar algunos ejemplos?

Sí, los asuntos humanos me preocupan todos. Un ejemplo es “la bondad” me irrita la habitualidad de la crueldad

11) ¿Trabajas por objetivos concretos? ¿Cuáles?

No

12) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema del arte actual? ¿En qué consiste su indisciplina?

---

<sup>2</sup> “ése momento...”. Se que a algun+s les parecerá terriblemente problemático seguir manteniendo ciertos términos, de momento y hasta que encuentre palabras precisas me veo forzada a exponer las preguntas desde la perspectiva de una acción creadora que llamaré “hacer arte” o “trabajar”

No, hacer lo que creo que debo al margen del sistema del arte actual

13) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de circulación urbano? ¿En qué consiste su indisciplina?

Sí, soy respetuoso incluso con cosas absurdas del orden de circulación urbano, incluso espero en los semáforos.

14) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema empresarial? ¿En qué consiste su indisciplina?

No porque mis móviles no coinciden con los del empresario

15) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de propiedad intelectual? ¿En qué consiste su indisciplina?

No, no tengo nada que ver con asociaciones de derechas y me parece que la disciplina con el orden de propiedad intelectual es profundamente inmoral.

16) ¿Colabora tu forma de trabajo en el funcionamiento de una red? ¿En cuál y de qué manera?

No.

17) ¿Trabajas en colectivo? ¿Por qué?

No, puedo trabajar con otro pero cuando hay un reparto de tareas y responsabilidades muy claro.

18) ¿Consideras que tu forma de hacer arte tiene algún interés fuera del propio ámbito artístico? ¿Para quién?

Quisiera.

19) ¿Qué significa para ti “acción directa”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo?

Hacer lo que debo, esta mañana he salido a comprar el pan.

20) ¿Qué significa para ti “acción indirecta”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo?

Decirle a alguien que vaya a comprar el pan

21) ¿Qué significa para ti “colaborar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “colaboración”?

No torpedear, esta es una colaboración.

22) ¿Qué significa para ti “participar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “participación”?



Entiendo “participar” como una forma de asumir los riesgos, por ejemplo la acción que hicimos en el Medialab el jueves pasado”A la izquierda”, la vuelta a la manzana más grande de Madrid

23) ¿Te sientes identificado con la figura de un trabajador precario? ¿Por qué?  
Sí, me identifico con aquél a l que las circunstancias no le ofrecen lo sustancial

4) ¿Identificas tu práctica artística con un trabajo de voluntariado? ¿Por qué?  
No la identifico, peor es exclusivamente voluntariado porque responde a una decisión muy muy personaly tiene una finalidad muy muy abierta hacia afuera.

25) ¿Realizas una actividad remunerada además de tu práctica artística?¿Cuál?

26) ¿Trabajas con apoyo de personas o instituciones? ¿Con cuál? ¿Por qué?  
¿Qué quiere decir “apoyo”? Apoyo no he tenido, si hago un trabajo, lo cobro..

27) ¿Te sientes jurídicamente protegido en tu trabajo artístico?¿Podrías escribir un ejemplo?  
Me defiende mi mujer, (respuesta de su mujer: le importa poco ser vulnerable).

28) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en lo económico? ¿Podrías escribir un ejemplo?  
No.

29) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en la legitimación de tu trabajo?  
¿Podrías escribir un ejemplo?  
No.

30) ¿Te sientes dependiente de las tendencias hegemónicas del arte actual? ¿Podrías escribir un ejemplo?  
No.

31) ¿Qué significa para ti “arte económico”?  
Arte barato.

32) ¿Desarrollas y gestionas tu trabajo tú mismo?¿Lo construyes tú físicamente? ¿Lo distribuyes o exhibes tú mismo?  
Si , la distribución no siempre, a veces lo mando por correo.

33) ¿Qué entiendes como “la muerte del autor”?  
Es un concepto apetecible, al igual que “la vida del autor” . El anonimato me parece envidiable.

34) ¿Qué entiendes como “márgenes del arte”?  
No hay márgenes.

35) ¿Qué entiendes como obra finalizada? ¿Qué tanto por ciento de tus desarrollos quedan incompletos?  
Una obra finalizada es cuando llega otra obra que se sobrepone, que se impone

36) ¿Qué significa para ti “obra de arte autónoma”?

Obra autónoma son todas, el trabajo creativo es siempre autónomo

37) ¿Qué significa para ti “arte paralelo”?

Paralelo tienen que ver con la línea normal, pero no se mezcla, incluso puede llegar a identificarse con ella. Es parecido a la idea de “paranormal” solo posible si existiera la normalidad.

38) ¿Qué criterio aplicas para valorar el grado de éxito o de fracaso de tu forma de hacer?

No tengo un criterio porque no actúo pensando esos conceptos.

39) ¿Consideras que el conjunto de tu trabajo puede entenderse bajo el mismo criterio o estilo?

Si.

40) ¿Te gustaría añadir alguna idea más, opinar sobre algo o hacer referencia a alguna experiencia que te parezca interesante en relación a este cuestionario?

¿Cómo vas a manejar este cuestionario?

## CUESTIONARIO A LA PRODUCCIÓN

Contestado por Ludotek

*Los seres invertebrados carecen de huesos y de columna vertebral y esta falta de esqueleto interno ha limitado su tamaño, que junto al hecho de la brevedad de su ciclo biológico, les ha permitido realizar una extraordinaria diferenciación morfológica y colonizar todos los ambientes. El grupo es variadísimo y mayoritario, en especies y en población, frente a los vertebrados. Aún no se encuentra definido, por la dificultad de plantear una forma de análisis a un objeto de estudio tan heterogéneo y tan desconocido.*

*El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos, que no pueden ser considerados animales como los protozoos, pero que son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, a esponjas porosas y reversibles, urticantes celentéreos, gusanos parásitos, moluscos enclaustrados, insectos metamórficos de ojos pluriformes, etc. Estos seres antiquísimos, han llegado a formulaciones muy originales como por ejemplo crearse un duro caparazón que proteja sus blandos y desarticulados cuerpecillos, algunos esconden el caparazón a modo de una cierta estructura interior, unos están siempre quietos, otros se mueven arrastrando las pesadas construcciones que generan y que son ellos mismos, las estrategias de supervivencia son asombrosas en especies que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo.*

Como parte de un estudio mayor que quiere analizar algunas formas de producción artística presentes, estoy muy interesada en cuáles son vuestras condiciones de producción y cómo entendéis cada una vuestra actividad.

Este estudio no pretende proponer la existencia de un estilo de arte invertebrado, sino más bien una corriente no especialmente novedosa, que realiza un uso invertebrado del medio artístico. Para ello distingo cuatro cualidades que caracterizan a estas formas de producción de arte: la producción distraída, la producción desobediente, la producción en precario y la producción invertebrada, con este cuestionario me gustaría entender mejor vuestras perspectivas sobre estos fenómenos.

1) ¿Consideras que en tu forma de hacer mantienes o has mantenido alguna vez una actitud distraída<sup>1</sup>?

Si. Metodológicamente (En general la mayoría de los trabajos de documentación videográfica que traban de explorar de la actividad del niño han sido gestionados desde un errabundeo claramente distraído) y como objeto a pensar (en tanto que el niño es un sujeto en sí distraído) . El objeto de análisis –las actividades del chaval- quedaba desplazado. El objetivo era documentar el mundo de un modo distraído. Como entrando y a la vez saliendo. No sabíamos muy que es aquello que habíamos grabado. Sólo después, en el visionado de los materiales se desplegaba de nuevo una mirada atenta a los signos.

¿Podrías escribir alguna de esas experiencias distraídas?

2) ¿Encuentras alguna concepción positiva en distraerse?

---

<sup>1</sup> *Distraer. Divertir, apartar, desviar, alejar, entretener, recrear 2. Apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla. 3. Apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta. 4. Tratándose de fondos, malversarlos, defraudarlos*  
Definición del Diccionario de la Real Academia española. Vigésima primera edición. 1992. Pág. 765.

Bueno...se pueden dar formas de considerar el espacio y el tiempo muy distintas. Pero aunque partimos en algunos momentos de metodologías “distráidas” y objetos de estudios “distráidos” siempre tensionamos el trabajo para permanecer alerta a los signos. Predisposición para los signos vamos. Y esto significa que siempre llega el momento de estar alerta a ellos.

Si que es cierto que distraerte te ayuda a empoderarte de un aquí y ahora...y eso es muy interesante. Pero hace falta estar atento posteriormente para testear el valor de ese empoderamiento.

¿Y en distraer a los otros? ¿Podrías escribir cuáles?

mmm....distráer a los otros....no sé....puedes propiciar el distraimiento pero el límite entre eso y el espectáculo es mínimo....ya sabes...acción y pasividad...complejo...

3) ¿Qué significa para ti “creación permanente”?

crear sin interrupción...ocupando espacio y tiempo de un modo continuo...esto implica nuevas consideraciones en lo que se refiere a creación acabada o inacabada...

4) ¿Encuentras algún punto en común entre las maneras cómo hacer arte<sup>2</sup> y tus formas de vivir? ¿Podrías escribir cuáles?

Por algún motivo extraño los trabajos comienzan a partir de un “acontecimiento” (en el sentido Badiou) que se manifiesta en la vida...en ese sentido pues la vida es como el campo de batalla ampliado en el cual crear....nada de dos mundos que se conectan o parecen...son simultáneos y se retroalimentan.... (una charla con unos vecinitos pues termina en un video...o un collage...) El arte forma entonces parte de los procesos cotidianos del vivir. El arte dentro del orden de lo ordinario. Muchas veces el arte nos permite hacer excepcional un espacio-tiempo ordinario. (un aula prototipo donde no se hacen las cosas que se suelen hacer en el aula...una calle donde no se suelen hacer las cosas que se hacen en la calle) El arte amplificando la vida...No sé

¿Qué talentos crees que son más útiles a la hora de desarrollar tu trabajo?

No sé si son talentos o estrategias útiles. El talento...puf....es algo más de los genios...

Nos gusta que este espíritu nos anime... Es una cita de Handke de “*por los pueblos*” tuneada por nosotros mismo.

*El que busca ser todo regazo.*

*El que busca estar siempre dentro.*

*El que no se jacta de ser vulnerable ante las fieras.*

*El que juega el juego.*

*El que pone todavía más en peligro su trabajo.*

*El que desprecia la victoria.*

*El que no observa ni examina pero con presencia de espíritu mantiene su disponibilidad para los signos.*

---

<sup>2</sup> “ése momento...”. Se que a algun+s les parecerá terriblemente problemático seguir manteniendo ciertos términos, de momento y hasta que encuentre palabras precisas me veo forzada a exponer las preguntas desde la perspectiva de una acción creadora que llamaré “hacer arte” o “trabajar”

*El que se deja conmover.  
El que muestra sus ojos.  
El que empuja por delante.  
El que hace señas a los otros.  
El que decide sólo cuando está entusiasmado.  
El que fracasa tranquilo.  
El que toma su tiempo y sobretodo el que da rodeos.  
El que se deja llevar por caminos que no querría recorrer.  
El que hace vacaciones.  
El que no se deja por oír ningún viento.  
El que desprecia la desgracia.  
El que destruye con risa el conflicto.  
El que se mueve hacia su color propio hasta que está en lo justo y el susurro de su voz ya fuera de sí es todo amor.  
El que va detrás de ti .*

5) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a una sala de exposiciones y en qué se diferencia?

No se diferencian mucho. Los espacios donde hacemos arte acostumbran a ser públicos (calle, plazas, parques...incluso galerías...que son espacios también públicos...)

7) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a los espacios en los que desarrollas tu vida y en qué se diferencian?

En nada y en todo. Ver pregunta anterior.

6) ¿Qué consideras tú “espacio público”?

Espacio de la ciudadanía. Espacio del común. Espacio donde es posible que la producción colectiva se de. Espacios permeables a las relaciones sociales. No sólo que se apoya en ellas sino que las produce y a la vez es producido por ellas.

7) ¿Te mueves o desplazas en el espacio? ¿Tienes un objetivo o destino?

No entiendo esta pregunta. Pero sí. Nos movemos. Nos desplazamos. Nos metemos. Salimos. Entramos. Nos empoderamos. A veces tenemos objetivos y a veces no. Pero un objetivo así en plan general para currar sería “arrojarse al mundo” La lista de Handke anterior también son objetivos.

9) ¿Existe alguna característica en tu forma de hacer que resulte “extranjera” respecto al uso del lenguaje en tu medio ambiente? ¿y respecto a los lenguajes identificados como artísticos? ¿Podrías escribir cuáles?

Promiscuidad de los significados. La vida acostumbra ser el espacio de los contornos duros. De las cosas tal y como son. De la supuesta transparencia. Pero se dan conflictos. Paradojas. Procesos que pueden resolverse en la promiscuidad de significados. Cuando

trabajamos con “niños” esperamos que los “niños” SEAN muchas más cosas y sobrepasen el significado que “niño” pueda tener en la vida. Esta reflexión la ponemos en marcha con la promiscuidad de significados. No la aleatoriedad ni la paranoia. Sino que intentamos que comparezcan nociones dentro de lo que nos ocupa que nos sorprendan y que se salgan de los lugares comunes y los cuadros ideales.

10) ¿Te preocupan los mismos asuntos que a las personas que te rodean? ¿Podrías citar algunos ejemplos?

Bueno...sí...claro....nos preocupa la vida....la cuestión no es que coincidan los asuntos...sino que lo que no coinciden normalmente es la manera y la perspectiva de abordarlos....

Nos interesa el terrorismo sí....pero en lugar de hablar de la víctimas bla bla condenamos bla bla pues nos interesa más las víctimas que son “felices” o las víctimas falsas....o el valor del testimonio en la realidad....

11) ¿Trabajas por objetivos concretos? ¿Cuáles?

Ver cita Handke. Pregunta 4

12) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema del arte actual? ¿En qué consiste su indisciplina?

Bueno...si es disciplinado...en tanto que no dispara contra él...en tanto que no reflexionamos sobre qué es aquello que pasa en el arte y qué papel jugamos nosotros al introducirlo...ya lo sabes loreto...no acostumbramos a tener nunca conversaciones entre nosotros sobre el arte...las instituciones....el papel de los artistas....es algo que está muy muy lejos de nuestro espíritu...es un debate del que nos ausentamos deliberadamente...es como si lo que nos interesa...estuviera ocurriendo en otra parte...

13) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de circulación urbano? ¿En qué consiste su indisciplina?

A veces vamos a contra-pelo. Para ver qué basurillas varias aparecen en el peine.

14) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema empresarial? ¿En qué consiste su indisciplina?

No ofrecemos nada que se pueda vender. No hay mercancía. Y no prestamos mucha atención a ello. Cuando hacemos un trabajo y queremos “moverlo” significa eso: MOVERLO. AGITARLO. No nos importa hacer las cosas gratis. Cuando hay dinero siempre es bienvenido pero no es indispensable. Cuando nos programan en la casa encendida, por ejemplo, no vendemos un producto...es más como que realizamos un servicio. Como un bombero. O Un médico. O un conductor de autobús.

15) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de propiedad intelectual? ¿En qué consiste su indisciplina?

Hacemos muchas cosas gratis. Sin cobrar por difusión. Al trabajar con materiales humanos. (pues no pueden ser propiedades....)

16) ¿Colabora tu forma de trabajo en el funcionamiento de una red? ¿En cuál y de qué manera?

...los trabajos se encuentran Online...

17) ¿Trabajas en colectivo? ¿Por qué?

Trabajamos en equipo pero no consideramos que seamos Colectivo...pues principalmente somos dos. Pensamos que tenemos un LABORATORIO más que un Colectivo....todo el mundo puede pasar por el laboratorio LUDOTEK... no es un colectivo de componentes cambiantes como CASITA... no habría que aclarar quienes son LUDOTEK...ludotek somos todos....y Susana y Yo pues somos como los Hermanos Calatrava...pero bueno...hay muchos investigadores dentro....

18) ¿Consideras que tu forma de hacer arte tiene algún interés fuera del propio ámbito artístico? ¿Para quién?

Sector de la Educación. Filósofos. Sociólogos.

19) ¿Qué significa para ti “acción directa”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo?

Bueno...todo son acciones directas en tanto que son inmanentes....aquí y ahora...

20) ¿Qué significa para ti “acción indirecta”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo?

21) ¿Qué significa para ti “colaborar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “colaboración”?

CO-TRABAJAR . trabajar en compañía. Susana y yo colaboramos. Susana y la cámara colaboran. El papel y nosotros colaboramos. Los niños colaboran. CO-TRABAJAN. La electricidad colabora también con nosotros. El que nos ve COLABORA. El lector COLABORA. Somos COLABORACIONISTAS vamos.

22) ¿Qué significa para ti “participar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “participación”?

No mola nada participar. Es como que te toca una parte de la tarta. Tengo participaciones. Algo que corresponde. Colaborar no es del orden de la propiedad.

23) ¿Te sientes identificado con la figura de un trabajador precario? ¿Por qué?  
No. No trabajamos en precario. Pensamos, sin ironías, que estamos de hecho instalados en el auténtico LUJO. Pues nos dejamos afectar. Intentamos afectar a los otros. Que las cosas se muevan. Intentamos emanciparnos de la tiranía del consumo. Aprehendemos del presente. Nos resistimos a la aceleración. Intentamos conocer dialógicamente. Reconocemos los límites. Aceptamos la frustración. Fracasamos tranquilos. UN LUJO TODO.

24) ¿Identificas tu práctica artística con un trabajo de voluntariado? ¿Por qué?

No. Porque no somos “buenos”.

25) ¿Realizas una actividad remunerada además de tu práctica artística? ¿Cuál?

Sí. Ayudar a los demás a que vendan mejor sus cosas. Ayudar a que la gente gane dinero vamos.

26) ¿Trabajas con apoyo de personas o instituciones? ¿Con cuál? ¿Por qué?

A veces con nuestro propio apoyo...a veces con el otra gente...a veces con nano de liquidación que es supermajo y nos pagaron toda la expo....con la casa encendida que nos dieron dinerillo y espacios para bailar....trabajamos así porque hayq eu sacar el trabajo en adelante sí o sí...

27) ¿Te sientes jurídicamente protegido en tu trabajo artístico? ¿Podrías escribir un ejemplo?

Por ejemplo es delicado el tema de las grabaciones de los niños. Se supone que hay una ley del menor...y tal y tal...que impide que los niños sean grabados y difundidos...a no ser que les pongas píxeles en la cara o que tengan un contrato firmado como los niños de harry poter. Nosotros tenemos permisos de los padres y eso...diciendo que no vamos a hacer cochinadas con ellos...pero bueno...el sistema legal creo que permitiría a cualquier padre aplastarnos completamente...

28) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en lo económico? ¿Podrías escribir un ejemplo?

NO.

29) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en la legitimación de tu trabajo? ¿Podrías escribir un ejemplo?



NO

La prueba es que no estamos casi presentes en las instituciones pero seguimos currando.

30) ¿Te sientes dependiente de las tendencias hegemónicas del arte actual? ¿Podrías escribir un ejemplo?

NO. Si quizá sensibles a ellas. Ya lo hemos hablado el tema relacional. El arte es producción pero también pensamos que puede ser Juego y Organización. Y que esto precisamente sea “producir”. Es como que el arte se instala en el intersticio social y lo que la obra propone es un modelo de organización, una forma, que puede ser trasladada a la vida cotidiana. Un estado de encuentro vamos.

31) ¿Qué significa para ti “arte económico”?

El arte de la bolsa

32) ¿Desarrollas y gestionas tu trabajo tú mismo? ¿Lo construyes tú físicamente? ¿Lo distribuyes o exhibes tú mismo?

Sí.

33) ¿Qué entiendes como “la muerte del autor”?

puf. Pues que el autor con contornos duros, blindado a la multiplicidad, la espichó.

34) ¿Qué entiendes como “márgenes del arte”?

Allende .

35) ¿Qué entiendes como obra finalizada? ¿Qué tanto por ciento de tus desarrollos quedan incompletos?

Obra finalizada es una obra con guinda encima. Nosotros casi no ponemos guindas.  
70%

36) ¿Qué significa para ti “obra de arte autónoma”?

Arte artístico. Arte en sí mismado.

37) ¿Qué significa para ti “arte paralelo”?

Puf....esto es un poco problema de las historiografías...no nos interesa mucho... es el problema de las formas de contar el arte...

38) ¿Qué criterio aplicas para valorar el grado de éxito o de fracaso de tu forma de hacer?

Lo sientes...no sé...cuando ha sido guay....cuando ocurren COSAS. CUANDO PASAN COSAS QUE NO PUEDES EXPLICAR de la manera tradicional y entonces tienes que hacer estallar lo ordinario para que sea extraordinario.

39) ¿Consideras que el conjunto de tu trabajo puede entenderse bajo el mismo criterio o estilo?

NO Y SÍ. Es permeable a muchas maneras de abordarlo...pero también hay muchos puntos en común.

40) ¿Te gustaría añadir alguna idea más, opinar sobre algo o hacer referencia a alguna experiencia que te parezca interesante en relación a este cuestionario?



## CUESTIONARIO A LA PRODUCCIÓN

Contestado por Luis Elorriaga de La Ternura y Casas y Calles

*Los seres invertebrados carecen de huesos y de columna vertebral y esta falta de esqueleto interno ha limitado su tamaño, que junto al hecho de la brevedad de su ciclo biológico, les ha permitido realizar una extraordinaria diferenciación morfológica y colonizar todos los ambientes. El grupo es variadísimo y mayoritario, en especies y en población, frente a los vertebrados. Aún no se encuentra definido, por la dificultad de plantear una forma de análisis a un objeto de estudio tan heterogéneo y tan desconocido.*

*El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos, que no pueden ser considerados animales como los protozoos, pero que son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, a esponjas porosas y reversibles, urticantes celentéreos, gusanos parásitos, moluscos enclaustrados, insectos metamórficos de ojos pluriformes, etc. Estos seres antiquísimos, han llegado a formulaciones muy originales como por ejemplo crearse un duro caparazón que proteja sus blandos y desarticulados cuerpecillos, algunos esconden el caparazón a modo de una cierta estructura interior, unos están siempre quietos, otros se mueven arrastrando las pesadas construcciones que generan y que son ellos mismos, las estrategias de supervivencia son asombrosas en especies que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo.*

Como parte de un estudio mayor que quiere analizar algunas formas de producción artística presentes, estoy muy interesada en cuáles son vuestras condiciones de producción y cómo entendéis cada una vuestra actividad.

Este estudio no pretende proponer la existencia de un estilo de arte invertebrado, sino más bien una corriente no especialmente novedosa, que realiza un uso invertebrado del medio artístico. Para ello distingo cuatro cualidades que caracterizan a estas formas de producción de arte: la producción distraída, la producción desobediente, la producción en precario y la producción invertebrada, con este cuestionario me gustaría entender mejor vuestras perspectivas sobre estos fenómenos.

1) ¿Consideras que en tu forma de hacer mantienes o has mantenido alguna vez una actitud distraída<sup>1</sup>? *Casi siempre* ¿Podrías escribir alguna de esas experiencias distraídas? *Siempre que malverso o despilfarro.*

2) ¿Encuentras alguna concepción positiva en distraerse? *Mucísimas* ¿Y en distraer a los otros? *Casi infinitas* ¿Podrías escribir cuáles? *Evita ir al medico, al psicólogo, ver la tele, etc.*

3) ¿Qué significa para ti “creación permanente”? *Lo que me marque cuando era joven*

4) ¿Encuentras algún punto en común entre las maneras cómo hacer arte<sup>2</sup> y tu forma de vivir? ... *O todas o ninguna* ¿Podrías escribir cuáles? *Parto del principio vital, del desarrollo integral, que resumiendo podríamos llamar independencia.*

---

<sup>1</sup> *Distraer. Divertir, apartar, desviar, alejar, entretener, recrear* 2. *Apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla.* 3. *Apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta.* 4. *Tratándose de fondos, malversarlos, defraudarlos*

Definición del Diccionario de la Real Academia española. Vigésima primera edición. 1992. Pág. 765.

<sup>2</sup> “ése momento...”. Se que a algunas les parecerá terriblemente problemático seguir manteniendo ciertos términos, de momento y hasta que encuentre palabras precisas me veo forzada a exponer las preguntas desde la perspectiva de una acción creadora que llamaré “hacer arte” o “trabajar”

¿Qué talentos crees que son más útiles a la hora de desarrollar tu trabajo? *Los talentos efímeros: La palabra ,la memoria, el dibujo ,la habilidad, la fuerza... son mi moneda.*

5) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a una sala de exposiciones y en qué se diferencia? *El arte en la calle es lo que mas me conmueve y en las exposiciones vamos a vernos, a intercambiar impresiones entre otras cosas.*

7) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a los espacios en los que desarrollas tu vida y en qué se diferencian? *En la apariencia y en la intimidad.*

6) ¿Qué significa para ti “espacio público”? *Lo no privado ,lo común, lo que es de todos, lo que no tiene dueño, en definitiva el espejo.*

7) ¿Te mueves o desplazas en el espacio? *Las dos cosas* ¿Tienes un objetivo o destino? *Si, desarrollar una obra vegetal, mutante, natural y artificial para salir del drama de la parca, que es el destino de todos.*

9) ¿Existe alguna característica en tu forma de hacer que resulte “extranjera” respecto al uso del lenguaje en tu medio ambiente? En mi medio ambiente no , ¿y respecto a los lenguajes identificados como artísticos? Aquí casi siempre ¿Podrías escribir cuáles?. *Evito ser un papanatas.*

10) ¿Te preocupan los mismos asuntos que a las personas que te rodean? Muchos si ¿Podrías citar algunos ejemplos? *La diversidad de pensamiento, el urbanismo, la falta de comunicación, la violencia, la falta de agua, etc.*

11) ¿Trabajas por objetivos concretos? Si ¿Cuáles? *Estoy proyectando un parque que me ocupa la tercera parte de mi tiempo y de momento la mayor parte se me va en buscar dinero, para poder realizar esta idea.*

12) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema del arte actual? No ¿En qué consiste su indisciplina? *En hacer lo que me da la gana.*

13) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de circulación urbano? No ¿En qué consiste su indisciplina? *Entre otras muchas cosas en desarrollar una obra rural.*

14) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema empresarial? No ¿En qué consiste su indisciplina? *En desarrollar algunos caprichos como no pedir subvenciones, en no tener que ofrecer resultados, sino placeres y sensaciones.*

15) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de propiedad intelectual? En absoluto ¿En qué consiste su indisciplina? *En no tener todavía nada registrado, en pensar que las cosas de la cultura deben ser patrimonio de la humanidad.*

16) ¿Colabora tu forma de trabajo en el funcionamiento de una red? Si. ¿En cuál y de qué manera? *En el entramado social, evitando lo inevitable: que el mundo sea una cárcel.*

17) ¿Trabajas en colectivo? Si, pero poco ¿Por qué? Porque es enriquecedor , no siempre se dan las condiciones para lo colectivo, para el trabajo en equipo hay que ser muy desprendido.

18) ¿Consideras que tu forma de hacer arte tiene algún interés fuera del propio ámbito artístico? Si ¿Para quién? Para el publico en general.

19) ¿Qué significa para ti “acción directa”? Sin burocracia, sin intermediarios, salto al vacío. ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo? Coger lo que te sobra en el taller , darle forma, desmontarlo, transportarlo, volverlo a montar y darle fuego.

20) ¿Qué significa para ti “acción indirecta”? *Propiciar que otros lo hagan o consecuencia de acciones propias.* ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo? Que cayera el franquismo, yendo contra sus escuelas y desarrollando el teatro.

21) ¿Qué significa para ti “colaborar”? *Entregar generosamente.* ¿Podrías poner un ejemplo de una “colaboración”? *Casas y Calles*

22) ¿Qué significa para ti “participar”? *Ir de observador activo* ¿Podrías poner un ejemplo de una “participación. *Ir a una mani, reciclar las cosas antes de tirarlas, poner en un colectivo tu creatividad, etc.*

23) ¿Te sientes identificado con la figura de un trabajador precario? *No* ¿Por qué? *Porque he decidido en lo que quiero trabajar y tambien muchas veces el sitio.*

24) ¿Identificas tu práctica artística con un trabajo de voluntariado? *Para nada* ¿Por qué? *Porque no es voluntariado, es agitación.*

25) ¿Realizas una actividad remunerada además de tu práctica artística? *Muchas* ¿Cuál? *Entre otras ebanista.*

26) ¿Trabajas con apoyo de personas o instituciones? *Casi nunca* ¿Con cuál? ¿Por qué? *Porque no me conocen y por lo tanto no me llaman y tampoco soy de ir a pedir por los cajones de la burocracia.*

27) ¿Te sientes jurídicamente protegido en tu trabajo artístico? *No, aunque de momento no lo necesito* ¿Podrías escribir un ejemplo? *Mas que un ejemplo hablaré de realidad, La ley de propiedad intelectual que aprobaron ayer, pone en guardia a los creadores visuales , parece que beneficia a la mas vetusta de las instituciones, La sociedad General de Autores, ¿ Porque tenemos que pagar Canon Al adquirir herramientas?.*

28) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en lo económico? *Nada* ¿Podrías escribir un ejemplo? *Nunca he recibido una subvención.*

29) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en la legitimación de tu trabajo? *No, pero me gustaría* ¿Podrías escribir un ejemplo? *La mayor parte de mis propuestas son en espacios públicos y no se con seguir subvenciones.*

30) ¿Te sientes dependiente de las tendencias hegemónicas del arte actual? No.  
¿Podrías escribir un ejemplo? Para mí la creación se podría llamar un híbrido entre autónomo, soledad y capacidad de propuesta original.

31) ¿Qué significa para ti “arte económico”? *lo que hago a diario*

.

32) ¿Desarrollas y gestionas tu trabajo tú mismo? Las dos cosas.  
¿Lo construyes tú físicamente? *Tambien* ¿Lo distribuyes o exhibes tú mismo? *Casi siempre.*

33) ¿Qué entiendes como “la muerte del autor”? *no se* . Quizá al haber mucho conocimiento, no distingamos la autoría de las cosas pero si las zonas de nuestra sensibilidad o criterio que nos afectan sus obras.

34) ¿Qué entiendes como “márgenes del arte”? *Donde me ha situado el mercado*

35) ¿Qué entiendes como obra finalizada? *Las que dejan los muertos , mientras tanto deberíamos tener derecho a mejorarlas* ¿Qué tanto por ciento de tus desarrollos quedan incompletos? *Un 13% aproximadamente.*

36) ¿Qué significa para ti “obra de arte autónoma”? Aquella que hace pensar al que la contempla sin necesidad de marco adecuado. *Quizá aislada. Ninguna de estas definiciones son las mas asentadas.*

37) ¿Qué significa para ti “arte paralelo”? *A lo mejor el que yo realizo o mejor aquel que de momento no tiene mucho mercado.*

38) ¿Qué criterio aplicas para valorar el grado de éxito o de fracaso de tu forma de hacer? *Si me siento feliz u orgulloso como un oso.*

39) ¿Consideras que el conjunto de tu trabajo puede entenderse bajo el mismo criterio o estilo? *Nunca. Igual que el cielo o el mar cambia de color según desde lo miremos o hasta depende del estado de animo para percepción.*

40) ¿Te gustaría añadir alguna idea más, opinar sobre algo o hacer referencia a alguna experiencia que te parezca interesante en relación a este cuestionario?

29 junio 06

## CUESTIONARIO A LA PRODUCCIÓN

Contestado por María Íñigo de Casas y Calles y C. A. S. I. T. A.

*Los seres invertebrados carecen de huesos y de columna vertebral y esta falta de esqueleto interno ha limitado su tamaño, que junto al hecho de la brevedad de su ciclo biológico, les ha permitido realizar una extraordinaria diferenciación morfológica y colonizar todos los ambientes. El grupo es variadísimo y mayoritario, en especies y en población, frente a los vertebrados. Aún no se encuentra definido, por la dificultad de plantear una forma de análisis a un objeto de estudio tan heterogéneo y tan desconocido.*

*El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos, que no pueden ser considerados animales como los protozoos, pero que son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, a esponjas porosas y reversibles, urticantes celentéreos, gusanos parásitos, moluscos enclaustrados, insectos metamórficos de ojos pluriformes, etc. Estos seres antiquísimos, han llegado a formulaciones muy originales como por ejemplo crearse un duro caparazón que proteja sus blandos y desarticulados cuerpecillos, algunos esconden el caparazón a modo de una cierta estructura interior, unos están siempre quietos, otros se mueven arrastrando las pesadas construcciones que generan y que son ellos mismos, las estrategias de supervivencia son asombrosas en especies que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo.*

Como parte de un estudio mayor que quiere analizar algunas formas de producción artística presentes, estoy muy interesada en cuáles son vuestras condiciones de producción y cómo entendéis cada una vuestra actividad.

Este estudio no pretende proponer la existencia de un estilo de arte invertebrado, sino más bien una corriente no especialmente novedosa, que realiza un uso invertebrado del medio artístico. Para ello distingo cuatro cualidades que caracterizan a estas formas de producción de arte: la producción distraída, la producción desobediente, la producción en precario y la producción invertebrada, con este cuestionario me gustaría entender mejor vuestras perspectivas sobre estos fenómenos.

1) ¿Consideras que en tu forma de hacer mantienes o has mantenido alguna vez una actitud distraída<sup>1</sup>? Si, ¿Podrías escribir alguna de esas experiencias distraídas? Sobre todo cuando dibujo bocetos, juego y mantengo una relación desinteresada con la producción. Pero es algo que se da cuando pienso ideas más que cuando las llevo a cabo.

2) ¿Encuentras alguna concepción positiva en distraerse? Evadirme y hacer que mis actos no estén condicionados ¿Y en distraer a los otros? Dependiendo de su situación, creo que puede ser positivo ¿Podrías escribir cuáles? Ayudarles a ver otras cosas más allá de las que generalmente nos constriñen.

3) ¿Qué significa para ti “creación permanente”? No dejar de pensar en hacer arte en ningún momento del día, ver la realidad con ese filtro.

---

<sup>1</sup> Distraer. Divertir, apartar, desviar, alejar, entretener, recrear 2. Apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla. 3. Apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta. 4. Tratándose de fondos, malversarlos, defraudarlos  
Definición del Diccionario de la Real Academia española. Vigésima primera edición. 1992. Pág. 765.

4) ¿Encuentras algún punto en común entre las maneras cómo hacer arte<sup>2</sup> y tu forma de vivir? Todos ¿Podrías escribir cuáles? Todos, sobre todos relativos al mirar y al jugar. Por ejemplo mirar a la gente en el metro, o conocer a una persona nueva.

¿Qué talentos crees que son más útiles a la hora de desarrollar tu trabajo? En mi caso, el manejo de conceptos pero no lo llamaría nunca “talento”.

5) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a una sala de exposiciones y en qué se diferencia? Yo tengo dos tipos de producción básicos: uno la producción de piezas o instalaciones y otro la creación de situaciones. Para los primeros no hay diferencia entre una sala de exposiciones y donde los expongo, excepto algunas intervenciones en la calle. En los segundos hay muchas diferencias, como por ejemplo la necesidad de que la gente se sienta atraída a participar, que no suele ser en sitios cerrados, que la pieza no se termina nunca, que dependo de los demás para llevarla a cabo.....

7) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a los espacios en los que desarrollas tu vida y en qué se diferencian? Son los mismos.

6) ¿Qué significa para ti “espacio público”? Me gustaría pensar que es el espacio donde comparto un lenguaje y una vida con los demás de una forma gratuita, pero en este momento espacio público para mí significa espacio en vías de privatización.

7) ¿Te mueves o desplazas en el espacio? Sí, ¿Tienes un objetivo o destino? Muchos al mismo tiempo, lo más importante para mí es renunciar a los menos posibles y sobre todo ser lo más feliz que puedo.

9) ¿Existe alguna característica en tu forma de hacer que resulte “extranjera” respecto al uso del lenguaje en tu medio ambiente? Muchas, sobre todo las ganas de jugar y de pesar, de especular por especular. ¿y respecto a los lenguajes identificados como artísticos? ¿Podrías escribir cuáles? Sobre todo siento como diferente mi modo de producción, en cuanto a ritmo, mi poco interés por aparecer en muchos sitios, aunque sean alternativos, la poca difusión que le doy a mi trabajo.

10) ¿Te preocupan los mismos asuntos que a las personas que te rodean? Sí, ¿Podrías citar algunos ejemplos? El asunto del trabajo, me ha preocupado durante los últimos años, las cosas que pasan en el mundo, la guerra en el Líbano, la vivienda, qué va a ser de mi futuro...las cosas habituales.

11) ¿Trabajas por objetivos concretos? Si te refieres al Arte depende ¿Cuáles?

1º: obra: es sólo un juego que me gusta muchísimo.

2º crear situaciones: es una aspiración complicada, difícil y que requiere un tiempo que ahora no tengo. Pero el objetivo es crear nuevos espacios de comunicación y de relación con el mundo. Este espacio podría para mí ser una clase en la que una gente se reúne y pasan cosas.

---

<sup>2</sup> “ése momento...”. Se que a algun+s les parecerá terriblemente problemático seguir manteniendo ciertos términos, de momento y hasta que encuentre palabras precisas me veo forzada a exponer las preguntas desde la perspectiva de una acción creadora que llamaré “hacer arte” o “trabajar”



12) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema del arte actual? ¿En qué consiste su indisciplina? Creo que lo que son indisciplinas para muchos, son disciplinas para otros. Y que los que antes eran idisciplinas cada vez son más disciplinadas.

13) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de circulación urbano? ¿En qué consiste su indisciplina?. Lo mismo.

14) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema empresarial? ¿En qué consiste su indisciplina? No vendo ni compro obra habitualmente.

15) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de propiedad intelectual? ¿En qué consiste su indisciplina? No me he enfrentado con ese asunto en mi obra.

16) ¿Colabora tu forma de trabajo en el funcionamiento de una red? ¿En cuál y de qué manera? Ha funcionado pero en este momento no, por falta de tiempo.

17) ¿Trabajas en colectivo? ¿Por qué? Lo mismo.

18) ¿Consideras que tu forma de hacer arte tiene algún interés fuera del propio ámbito artístico? ¿Para quién? Creo que depende del trabajo concreto. Casas y calles si lo consiguió, Mientras vivas en esta casa....!, en cambio no llegó a mucha gente. Mi obra en piezas no significa demasiado fuera del sistema artístico, a no ser para algunos amigos y mi familia que lo ven como algo exótico.

19) ¿Qué significa para ti “acción directa”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo? Sobre todo significa implicarte en persona en algo que se haga con otras personas (no artistas) (aunque también denomine la acción en una ciudad etc.). Mientras vivas en esta casa...! Realizó algunos intentos un poco fallidos de eso tratando de involucrar a los colectivos de mujeres o haciendo talleres públicos a los que solo asistieron amigos.

20) ¿Qué significa para ti “acción indirecta”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo? Pues una obra, una pieza, en la que tu persona no aparece para nada y los espectadores pasan de largo sin ningún contacto contigo. alguna de mis instalaciones en una sala de exposiciones.

21) ¿Qué significa para ti “colaborar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “colaboración”? Creo que la colaboración implica una ayuda, sin asumir responsabilidades de lo que haces.

22) ¿Qué significa para ti “participar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “participación”? Puede significar lo mismo que lo anterior pero en esta palabra hay un margen de grado. Se puede participar un poquitito o mucho, asumir responsabilidades o no.

23) ¿Te sientes identificado con la figura de un trabajador precario? ¿Por qué? Si, porque nunca tengo dinero.

24) ¿Identificas tu práctica artística con un trabajo de voluntariado? ¿Por qué?

No, creo que eso es algo con un compromiso mucho mayor al que casi ningún artista (al menos de mi entorno) he visto acercarse. Para mi el voluntariado implica dar un servicio a tu comunidad.

25) ¿Realizas una actividad remunerada además de tu práctica artística? ¿Cuál?

No. Al menos de forma habitual y constante.

26) ¿Trabajas con apoyo de personas o instituciones? ¿Con cuál? ¿Por qué?

Generalmente consigo llevar a cabo ideas que tengo hace mucho en la cabeza cuando consigo ahorrar algo de dinero de trabajillos.

27) ¿Te sientes jurídicamente protegido en tu trabajo artístico? ¿Podrías escribir un ejemplo? No, Me jodieron una obra en un concurso y me torearon con el seguro hasta que desistí.

28) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en lo económico? ¿Podrías escribir un ejemplo?, No porque como digo no tengo muchas aspiraciones. Quizás eso cambie el día que quiera exponer.

29) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en la legitimación de tu trabajo? ¿Podrías escribir un ejemplo? Más que en las instituciones, en un sistema mucho más complejo, un sistema social del que todos participamos y que tiene mucho de institucionalizado, aunque de otra forma y con muchas y muy diversas capas.

30) ¿Te sientes dependiente de las tendencias hegemónicas del arte actual? ¿Podrías escribir un ejemplo? No, pero no niego su influjo. El tema del trabajo se ha puesto de moda en estos últimos años.

31) ¿Qué significa para ti “arte económico”? para un productor que se gasta poco, para un comprador que cuesta poco.

32) ¿Desarrollas y gestionas tu trabajo tú mismo? Si ¿Lo construyes tú físicamente? Un poco de todo. ¿Lo distribuyes o exhibes tú mismo? Sí.

33) ¿Qué entiendes como “la muerte del autor”? Una idea de Barthes en el ambiente sesentayochista que niega el creador único, el genio.

34) ¿Qué entiendes como “márgenes del arte”? Las cosas relacionadas con el arte que se hacen fuera de la corriente dominante. Lo que está fuera del centro.

35) ¿Qué entiendes como obra finalizada? Entiendo aquello sobre lo que no voy a trabajar más ¿Qué tanto por ciento de tus desarrollos quedan incompletos? 80 %

36) ¿Qué significa para ti “obra de arte autónoma”? que se cree independiente de su entorno.

37) ¿Qué significa para ti “arte paralelo”? ¿?

38) ¿Qué criterio aplicas para valorar el grado de éxito o de fracaso de tu forma de hacer? En si estoy satisfecha con los resultados.

39) ¿Consideras que el conjunto de tu trabajo puede entenderse bajo el mismo criterio o estilo? No. Cada obra es un mundo diferente, Soy yo la que soy la misma, la que les une.

40) ¿Te gustaría añadir alguna idea más, opinar sobre algo o hacer referencia a alguna experiencia que te parezca interesante en relación a este cuestionario?  
Que espero que te sirva y que si quieres que desarrolle más alguna pregunta que me avises.

## CUESTIONARIO A LA PRODUCCIÓN

Contestado por Nelo Vilar

*Los seres invertebrados carecen de huesos y de columna vertebral y esta falta de esqueleto interno ha limitado su tamaño, que junto al hecho de la brevedad de su ciclo biológico, les ha permitido realizar una extraordinaria diferenciación morfológica y colonizar todos los ambientes. El grupo es variadísimo y mayoritario, en especies y en población, frente a los vertebrados. Aún no se encuentra definido, por la dificultad de plantear una forma de análisis a un objeto de estudio tan heterogéneo y tan desconocido.*

*El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos, que no pueden ser considerados animales como los protozoos, pero que son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, a esponjas porosas y reversibles, urticantes celentéreos, gusanos parásitos, moluscos enclaustrados, insectos metamórficos de ojos pluriformes, etc. Estos seres antiquísimos, han llegado a formulaciones muy originales como por ejemplo crearse un duro caparazón que proteja sus blandos y desarticulados cuerpecillos, algunos esconden el caparazón a modo de una cierta estructura interior, unos están siempre quietos, otros se mueven arrastrando las pesadas construcciones que generan y que son ellos mismos, las estrategias de supervivencia son asombrosas en especies que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo.*

Como parte de un estudio mayor que quiere analizar algunas formas de producción artística presentes, estoy muy interesada en cuáles son vuestras condiciones de producción y cómo entendéis cada una vuestra actividad.

Este estudio no pretende proponer la existencia de un estilo de arte invertebrado, sino más bien una corriente no especialmente novedosa, que realiza un uso invertebrado del medio artístico. Para ello distingo cuatro cualidades que caracterizan a estas formas de producción de arte: la producción distraída, la producción desobediente, la producción en precario y la producción invertebrada, con este cuestionario me gustaría entender mejor vuestras perspectivas sobre estos fenómenos.

1) ¿Consideras que en tu forma de hacer mantienes o has mantenido alguna vez una actitud distraída<sup>1</sup>? ¿Podrías escribir alguna de esas experiencias distraídas?

Estimada Loreto, entiendo bien qué significa “distraer”, pero discrepo en que “actitud distraída” pueda explicarse con la definición de la Real Academia. Así que voy a responderte a mi bola, sin saber exactamente por dónde va tu pregunta. Tengo suficiente palique para ello...

Sí a “distraer” como “entretener”. La mayor parte de mis acciones son humorísticas, bufonescas, grotescas, ingeniosas... Provocan la risa, independientemente de que el público sea de “entendidos” o no. Que hay risa es una cosa objetiva; que suelen gustar, también.

Sí a “distraer” como “apartar la atención”. El arte no es matemáticas, desconfío de un arte puramente racional, ejercicio de la inteligencia. A mi parecer ha de haber un punto de delirio, una rotura con el pensamiento lineal, así que las mejores ideas, para mí, son las que te vienen no se sabe de dónde, que te sorprenden, que te provocan la risa como si fueras capaz de contarte un chiste a ti mismo que no te lo supieras. Pero no se trata sólo de ingenio, porque, en mi caso, sitúo esas ideas en un “sistema” más amplio, un sistema con una ideología, con unos objetivos, con una cierta actitud hacia la Institución arte, etc.

Sí a “distraer” como “apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta”. Las performances sólo son gestos retóricos de algo que me interesa más, que creo que es más urgente en nuestro mundo y que considero que en buena parte debería incumbirnos a los artistas: inventar (creativamente) “formas de vida”. En mi caso me planteo una vida como gandul, “bon vivant”, activista, vegetariano, hedonista,

---

<sup>1</sup> *Distraer. Divertir, apartar, desviar, alejar, entretener, recrear* 2. *Apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla.* 3. *Apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta.* 4. *Tratándose de fondos, malversarlos, defraudarlos*  
Definición del Diccionario de la Real Academia española. Vigésima primera edición. 1992. Pág. 765.

apasionado, alejado de toda estabilidad (laboral, sentimental, etc.)... A los ojos de mucha-mucha gente esto no es ni virtuoso ni honesto (a los de otros, es un puritanismo).

Sí a “distraer” como “malversar fondos”, pero, aunque lo he intentado, nunca me ha salido bien. Lo tengo en “tareas pendientes”.

Y ahora debería contarte una “experiencia distraída”, ¿no? ¡Uf, pues no sé, Mari! ¡Me cachis! Para casi cualquiera de mis acciones se podría aplicar lo de distraído en el sentido 1, 2, 3, e incluso 4, porque una vez me dieron un premio y yo lo sentí como un fraude, como una bola que les había metido. Bueno, vale, a ver qué te parece ésta: en 1995, creo, decido pasar del arte profesional en todas sus vertientes (enseñanza, diseño, etc.) y me hago “collidor” (recolector de clementinas durante los 4 meses de campaña). Edito una postal en la que se me ve currando, con un texto que dice “Artista collidor”, y al año siguiente otra con toda la cuadrilla, porque les había hecho mucha gracia y querían salir en la foto. Las postales son “de risa”, incluso cuando lo he contado sobre un escenario o en una charla, ha sido “distraído”. El cómo se me ocurrió, fue sin duda en un momento de distracción, cuando el cerebro se relaja lo suficiente como para soltar fogonazos, es decir, mediante el “ingenio”, que no sé si te vale para la definición de “distraído”. A mí la idea me provocó risas, me sorprendió (“sorpresa” y “distracción” van de la mano). En cuanto a la honestidad y a la virtud, te diré que para unos es virtuoso (como rechazo a formas de vida desnaturalizadas, etc.) y para otros una vergüenza (¡imagínate la que les da a mis padres, que me querían ingeniero del Estado!). Aquí no hay malversación porque no le he sacado ni un duro fuera del valor real de mi trabajo.

¿Te vale? Me he enrollado demasiado, ¿verdad? Es que con esas preguntas...

## 2) ¿Encuentras alguna concepción positiva en distraerse? ¿Y en distraer a los otros? ¿Podrías escribir cuáles?

La verdad es que la pregunta es puñetera. De un lado, sí, alguna concepción positiva encuentro en distraerme a mí y en distraer a otros. Creo que hay que valorizar el juego, la seducción, el deseo, el placer, el ingenio, la felicidad, las buenas vibraciones, etc., etc. ¿Qué tiene de positivo la felicidad, por ejemplo? ¿De verdad lo tengo que justificar? Mejor dime tú a mí por qué no habría de tenerlo.

Otra cosa es que el ingenio puro y duro, la diversión, la seducción, etc., por sí solas y en determinadas circunstancias no tienen por qué tener ningún interés, e incluso que sean reaccionarias, como el concepto de “espectáculo”; piensa por ejemplo en la publicidad, en un spot de Nike, que usa trabajo esclavo y todo eso que seguro que sabes bien. También hay una dificultad en el concepto de “diversión”, puesto que como tú bien sabes etimológicamente significa “enajenar”, y tiene que ver con la alienación, con la catarsis, y al final sólo es una forma de soportar el sufrimiento, en vez de combatirlo. Por eso te decía que la responsabilidad de los artistas están también en inventar formas de vida; yo lo he “resuelto” como he podido haciéndome “artista collidor” y trabajando en algo que me gusta durante sólo 4 meses al año.

## 3) ¿Qué significa para ti “creación permanente”?

Por “creación permanente” entiendo lo mismo que Robert Filliou, que fue el que propuso la idea: el arte no es interesante, en cambio sí lo es la creatividad, que es revolucionaria, que tiene que ver con el cambio, con el juego, etc., y que se puede aplicar a todas las facetas de la vida, públicas y privadas. Por “creación permanente” entiendo un estado de percepción revolucionario que no se preocupa por hacer la cosas “bien”, que tiene en cuenta lo mal hecho e incluso lo no hecho. Es la libertad, el principio de la “ecosofía”, de la ecología social, mental y ambiental que defendía Félix Guattari (¿has leído *Las tres ecologías*? ¡Es mi libro favorito!).

Sin embargo, hay un inconveniente a la “creación permanente”, que ya estaba implícito en el Filliou espiritual, el budista, que no se llegó a manifestar por su temprana muerte pero que podemos ver claramente en sus correligionarios Fluxus: el riesgo de que la “creación permanente” sólo fuera una forma de percepción similar a la del budismo (muy interesante y respetable por otra parte), y desde ahí en una manifestación más del New Age, de la espiritualidad patatera, entendida como una “retirada de lo social”. El arte y la religión han sido tradicionalmente las formas de “retirada de lo social”, según Paco Fernández Buey, y Filliou y sus amiguitos Fluxus coinciden en uno y otra. Es algo que ha aquejado al arte postmoderno, también de vuelta de lo social, y, por tanto, superindividualista, narcisista, cínico, etc.

La “suerte” de Filliou es que se murió.

4) ¿Encuentras algún punto en común entre las maneras cómo hacer arte<sup>2</sup> y tu forma de vivir? ¿Podrías escribir cuáles?

Bueno, no sé si te entiendo bien. Mi “forma de hacer” tiene que ver, como te dije, con el ingenio, tamizado con todos mis “prejuicios” éticos y estéticos. Cogiéndolo un poco por los pelos se podría decir que tiene que ver con una vida vivida con cierta pasión, sin estrés, vivida “extensivamente” (en el sentido de que me doy muuuucho tiempo para hacer y pensar las cosas, del tipo que sean), que compagina trabajo y vida en el campo (durante todo el año en unos pequeños huertos familiares) con el rollo urbanita en una ciudad mediana como València... Mis “trabajos” chupan de todos lados, y desde luego los hago de una forma muy poco “profesional”: muy pocas cosas, rumiadas durante mucho tiempo... Sería distinto si llevara otra forma de vida. No sé si te contesto...

¿Qué talentos crees que son más útiles a la hora de desarrollar tu trabajo?

El principal talento es haber sido capaz de construir, trabajosamente y tras muchos años en el tajo, un sistema despojado de habilidades, de virtuosismos, que puede estar hecho por cuarquiera. Eso sí lo veo como un mérito, pero me ha costado, ¿eh? Hay que desprenderse de una carrera de BB.AA., de un doctorado, de una Educación, de un sistema social, cultural y económico hegemónicos, etc.

5) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a una sala de exposiciones y en qué se diferencia?

La característica de los espacios en los que hago “arte” es su más absoluta heterogeneidad: he publicado postales y panfletos, he trabajado con “contextos reales”, en el paisaje, en calles y plazas, en protestas ecologistas, antinucleares, solidarias, en casas y apartamentos, en bares, en ateneos libertarios, en casas de cultura más o menos cultas, en encuentros y festivales de performance, en casas ocupadas, en museos, en galerías “independientes”, en centros de artistas autogestionados... Así que no sé qué responderte. Como no hago “objetos”, tampoco “expongo”, mi paso por los espacios, de arte o no, es efímero, y cuando son espacios artísticos muy connotados intento salirme por la tangente, hacer algo con sentido en ese contexto (no siempre sale bien). Depende de cada proyecto. En mi “Huerto de artista” no tiene nada que ver con una sala de exposiciones, tampoco con el arte “autónomo”, institucionalizado, que es hegemónico, sino con el valor de uso, el sentido en un contexto histórico y socioeconómico preciso. No está pensado para “artistas” ni “entendidos”. ¿Te contesto?

7) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a los espacios en los que desarrollas tu vida y en qué se diferencian?

Hago “arte” desde mi cotidianeidad pura y dura, e intento mostrarlo o desarrollarlo en esta misma, que también es una cotidianeidad política, con sus conflictos sociales y etc. A veces, en cambio, participo en eventos más específicos, en el “mundo del arte”. También creo que esto es necesario: es necesaria la investigación, el debate, el intercambio, conocer lo que hace otra gente, mostrar lo que haces tú (“testarlo”). Para mí el arte es una parte de un proceso mayor que incluye el análisis, la crítica, la reflexión, la búsqueda de sentido en un contexto “interno” (el campo artístico autónomo en el sentido de Pierre Bourdieu) y “externo” (social, etc.). Pero también esto tiene que ver con mi vida, porque “mi vida” es eso, la investigación artística en la teoría y la práctica –fíjate que mi trabajo tiene que ver con aquella idea vanguardista de fundir arte y vida, o lo que es lo mismo, aquello que decía Fillliou de que el arte es hacer la vida más interesante que el arte.

6) ¿Qué significa para ti “espacio público”?

Mi contra-pregunta sería: ¿qué entiendes tú por “espacio público”? ¿Te refieres a los espacios que compartimos en tanto que ciudadanos? ¿Las calles, las plazas...? También los centros públicos como museos, centros de arte, casas de cultura... Incluso espacios públicos virtuales, como Internet, ¿no? ¿Te referías a eso? Cualquier espacio no-privado es un espacio público: los bosques, los siete mares... Si te refieres a si me interesan para trabajar, si me interesa el arte en la calle, te diré que no especialmente. Sí he hecho acciones de calle, pero no soy de los que mitifican un trabajo porque está hecho molestando a los pobres viandantes (a veces “epatándolos”). Incluso prefiero, si he de hacer una acción, hacerlo en un sitio *ad hoc*, en el que no molestas a nadie, donde el que va sabe qué va a ver, creo que la relación es más franca de este modo, menos paternalista.

---

<sup>2</sup> “ése momento...”. Se que a algun+s les parecerá terriblemente problemático seguir manteniendo ciertos términos, de momento y hasta que encuentre palabras precisas me veo forzada a exponer las preguntas desde la perspectiva de una acción creadora que llamaré “hacer arte” o “trabajar”

Otra cosa muy distinta es el concepto de “esfera pública”, que me parece (personalmente) más útil. Cuando publico y reparto unas postales, cuando publico un texto en una revistilla, no estamos operando sobre un espacio público sino creando “esfera pública”. Las “ideas” (por decir algo) que pueda provocar una “obra” son “esfera pública”, qué más da dónde se hagan.

No sé si me he ido por las ramas.

### 7) ¿Te mueves o desplazas en el espacio? ¿Tienes un objetivo o destino?

¿El “espacio”? ¿Te refieres al “espacio sideral”? Y con lo de “objetivo o destino” ¿te refieres a un espacio físico? Mi objetivo es la revolución, no sé muy bien por dónde van tus tiros... He hecho acciones móviles, si te refieres a eso. Incluso para llegar a mi “huerto de artista” tengo un paseo de una hora por el bosque (es maravilloso, a ver cuándo vienes a visitarlo), una hora de ida y otra de vuelta. Como decía Paul Virilio, con el aumento de las velocidades, con la facilidad del viaje turístico, nuestro “mapa mental” del mundo se reduce, se anecdotiza, se sintetiza en vez de ampliarse. Por eso yo me propuse un trabajo (en el huerto) de profundización en un itinerario, de complejización. En este sentido estoy trabajando desde hace mucho, catalogando el pequeño patrimonio etnológico del término municipal de mi pueblo, Artana (Castelló –un patrimonio que conseguí que se protegiera). Esa es mi idea del desplazamiento, del viaje, no en cantidad, expansivo, sino en calidad, intensivo.

### 9) ¿Existe alguna característica en tu forma de hacer que resulte “extranjera” respecto al uso del lenguaje en tu medio ambiente? ¿y respecto a los lenguajes identificados como artísticos? ¿Podrías escribir cuáles?

Acabo de ver que hay 40 preguntas, lo que significa que no puedo seguir contestando con esta intensidad rollera-patatera. Que conste que estas preguntas son una provocación, suficientemente vagas como para hacer divagar a cualquiera.

Pues sí, mi “forma de hacer” es muy extraña en mi medio, tanto en el social “normal” como en el artístico. No es normal, ni en un ambiente ni en otro, que alguien se haga insumiso y declare su insumisión obra de arte (con lo que podría librarse de la cárcel por el artículo 20 de la Constitución española), y que, además, prepare el juicio durante 4 años, publique un manifiesto, pida apoyos razonados, lo exponga personalmente en clases de derecho, BB.AA. y filosofía, aparezca como pregunta de examen en una asignatura de estética, etc. O que felicite por su santo a todos los críticos de arte del Estado durante un año, o que averigüe la vida sentimental de los críticos de València, o etc. O que sea artista-collidor... Pero igual soy un poco presuntuoso...

### 10) ¿Te preocupan los mismos asuntos que a las personas que te rodean? ¿Podrías citar algunos ejemplos?

Afortunadamente me preocupan cuestiones parecidas a mi entorno inmediato, mi amiguitos artistas y/o activistas. Por mi forma de vida, por cómo he resuelto la cuestión económica, me he radicalizado en muchos aspectos, tanto sociales como artísticos. En lo referido al arte, por ejemplo, en mi frontal rechazo a la profesionalización pero también a la Institución arte tal como la describía Peter Bürger. Algunos ensayos de confrontación con la Institución arte serían el Artista-collidor, el trabajo con la Insumisión y con los críticos de arte, aunque no siempre considero necesaria la confrontación directa, como temática de mi trabajo. Hay otras cosas que hacer y que decir, a veces puramente cómicas.

### 11) ¿Trabajas por objetivos concretos? ¿Cuáles?

Cada pieza tiene su pequeño objetivo, su pequeña reflexión. Para mí hay un objetivo general que es la Revolución, eso es innegociable. También me planteo sub-objetivos como el humor, lo grotesco, o cosas específicas del lenguaje artístico (y por tanto muy sociales) como testar los límites de los géneros (de la performance, por ejemplo), la permisividad del sistema del arte (con lo de la insumisión se le vio el rabo a las instituciones), e tc.

### 12) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema del arte actual? ¿En qué consiste su indisciplina?

Hablando de disciplina me remito una vez más al claro ejemplo de la insumisión. Creo que esta pregunta está contestada más arriba. El sistema es una vez más la desmaterialización del arte, huir de disciplinas y géneros, que para cada trabajo haya una “necesidad”, lo contrario es retórica, narcisismo, negocio, juegos en un espacio completamente institucionalizado, previsible.

13) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de circulación urbano? ¿En qué consiste su indisciplina?

Puesto que trabajo poco en la calle, yo diría que no puedo plantearme esto. Bueno, en una ocasión hice una pieza en la que tres personas caminábamos lentamente bajo sendas tiendas de campaña de tipo “iglú”, con un letrero que ponía “artista tortuga”, por una calle peatonal del centro de València hasta meternos en el Cortinglés. ¿Indisciplina? No sé, tal vez, porque no hacíamos un uso “ortodoxo” de la calle y porque meterse en el “Cortin” es impensable. ¿Te vale?

14) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema empresarial? ¿En qué consiste su indisciplina?

Es disciplinado en el sentido de que a veces (pocas) cobro por hacer alguna acción. También cobro por mi trabajo de bracerío y cotizo a la seguridad social. Podría ser indisciplinado en el sentido de que no hago lo que hago por dinero, e incluso defiendo su no-rentabilidad, la no-profesionalidad, a veces de forma militante.

15) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de propiedad intelectual? ¿En qué consiste su indisciplina?

A mi nivel es impensable aquello de los derechos de autor y todo eso. ¿Podría plagiarme un publicista? Podría, claro. Hasta el momento he sido lo suficientemente invisible como para no tener que pensar en esas cuestiones. Por otra parte me encanta cuando algún amigo me dice que ha hecho una de mis acciones, no soy nada celoso de la autoría de mi obra, aunque no se me cite –en ese sentido se podría ver una cierta “indisciplina”, ¿no? Importa el valor de uso de las cosas. Distinto sería, repito, que te copie un publicista cabrón.

16) ¿Colabora tu forma de trabajo en el funcionamiento de una red? ¿En cuál y de qué manera?

Cuando trabajas *fuera de o contra* las instituciones artísticas sólo puedes dar una entidad a tu trabajo mediante la autogestión y el funcionamiento en red y en redes de redes. Así es en el ámbito de la performance pero también en todos aquellos que se englobaron bajo el apelativo de “arte alternativo” o “paralelo”. En estas redes circuló *Fuera de banda*, la revista que editamos desde València durante 5 años, y en ellas realizo parte de mi trabajo: en las redes del arte de acción nacionales e internacionales, en encuentros y festivales o formando parte de programaciones que autogestionan peña como yo por todo el mundo.

17) ¿Trabajas en colectivo? ¿Por qué?

He trabajado en colectivo en asociaciones de artistas, en grupos, comités de redacción, grupos de discusión, etc. Cuando hablamos de la autogestión y del funcionamiento en red ya suponemos que vamos a trabajar con otra gente, por cuestiones ideológicas –el rechazo a la institución arte, la práctica de un arte “transformador”...–, por cuestiones prácticas –colectivizar los recursos técnicos, económicos–, o simplemente por poner en práctica una suerte de “intelectual colectivo”, como decía Gramsci. Los grupos de trabajo o de discusión existen en todas partes, para nosotros es la mejor manera de que circule la solidaridad y de favorecer la investigación.

18) ¿Consideras que tu forma de hacer arte tiene algún interés fuera del propio ámbito artístico? ¿Para quién?

Sin duda lo tiene, y no como “espectáculo” (la “distracción”). Los movimientos sociales necesitan de marcos cognitivos, de explicaciones racionales, de marcos de referencia, marcos simbólicos, marcos ideológicos. Hay una literatura sociológica abundante sobre ello (si te interesa me la pides). Los movimientos sociales son mov. culturales, los activistas van al cine, ven exposiciones, teatro. En esa trama en la que interviene la alta y la baja cultura, estamos los artistas y nuestro trabajo tiene una función. Hay que ver en qué polo del campo artístico nos encontramos, y si aportamos algo o no. Yo espero que sí, aunque desde luego no sea algo populoso.

19) ¿Qué significa para ti “acción directa”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo?

Lo de la “acción directa” tiene más que ver con los repertorios de acción de los Movimientos Sociales (MS) que con el arte. No considero que una performance sea una acción directa, aunque sea en la calle y todo eso. En los últimos años unos cuantos trepas han querido llevar a los museos sus



“animaciones” para organizaciones de MS, con lo cual se producen algunas paradojas. No simpatizo mucho con estos rollos que se acaban formalizando, como se ha podido ver repetidas veces en el MACBA, en Barcelona. Como buen activista de tomo y lomo he participado en “acciones directas” muy creativas, mediáticas, divertidas y sustanciosas, pero lo desligo muy claramente de mi trabajo “artístico”.

20) ¿Qué significa para ti “acción indirecta”? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción indirecta que hayas llevado a cabo?

Si “acción directa” es un cierto recurso en los repertorios de acción de los MS, “acción indirecta” será cualquier recurso que no sea “directo”. No tengo una lista ahora mismo, pero una acción jurídica, por ejemplo, será acción “indirecta”. El desvío que tomaba mi insumisión (como otros desvíos de otros insumisos) podría serlo, pero también casi cualquier cosa: una campaña en prensa, un envío masivo de cartas de protesta (“a la” Amnesty International)...

21) ¿Qué significa para ti “colaborar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “colaboración”?

Al arte colaborativo me refería hace un par de preguntas. En tanto que “artista” yo no colaboro, hago un trabajo específico. Como activista tampoco “colaboro”, puesto que tendría que colaborar conmigo mismo. Llevo muchos años haciendo activismo de todo tipo: ecologista, cultural, pacifista, antidesarrollista... He hecho cosas muy creativas, como te decía, pero también cosas rutinarias, aburridas, farragosas... He redactado comunicados, he pegado carteles... Pero no “colaboro”, lo siento.

22) ¿Qué significa para ti “participar”? ¿Podrías poner un ejemplo de una “participación”?

Doy por sentado que todo el tiempo estás refiriéndote al arte. Participar tiene que ver con el happening, con la situación construida... Personalmente me interesa poco. Si entendemos el arte como parte de la “esfera pública”, me interesa que mi trabajo contribuya a ésta de algún modo, en ese sentido es pública y existe “participación” aunque el “espectador” no intervenga físicamente en lo que se está haciendo. La mayoría de las veces al pobre público no le apetece participar, le da vergüenza o pereza, no quiere ser interpelado y esto es algo justo. Si en alguna de mis acciones la gente participa espontáneamente, bienvenido sea, si no, no voy a ser yo quien le complique la vida. Libertad para todos.

23) ¿Te sientes identificado con la figura de un trabajador precario? ¿Por qué?

Me siento literalmente “trabajador precario” porque lo soy en mi vida “real”, como trabajador del campo en Régimen especial agrario, o sea, una mierda sin derechos ni prestaciones. Sin embargo, yo he optado por MI precariedad y la defiendo a capa y espada (el problema es que se me acaba esta forma de vida, pero esa es otra historia). También, en el ámbito del arte actual, defiendo la precariedad, la no-profesionalidad. ¡Ni un duro para esos parásitos sobrevalorados que son los artistas! ¡Que se busquen un trabajo! ¿Por qué? ¿A qué lleva la sobre-institucionalización del arte? ¿A la instrumentalización? ¿A la banalización? Hay que acabar con la precariedad para TODO el mundo, pero no para los Artistas.

24) ¿Identificas tu práctica artística con un trabajo de voluntariado? ¿Por qué?

Identifico mi trabajo artístico como una forma de vida que tiene que ver con cuestiones políticas, utópicas, libertarias, etc. Entiendo por “voluntariado” la institucionalización de la precariedad, la caridad sobre la justicia social. Me cago en el voluntariado, la revolución es pasión, no es voluntariado, caridad, represión, heroísmo...

25) ¿Realizas una actividad remunerada además de tu práctica artística? ¿Cuál?

Ya he dicho que trabajo 4 meses en la recolección de la naranja y hago el gandul los otros 8. Soy “artista colidor” profesional.

26) ¿Trabajas con apoyo de personas o instituciones? ¿Con cuál? ¿Por qué?

¿Te refieres a apoyo económico? Como ya he dicho, a veces trabajo con otras personas y en red. Ninguna institución o persona me paga por mi trabajo, a manera de mecenas, voy absolutamente por libre. Otra cosa es que, puntualmente, te paguen un poco por hacer una acción en un festival organizado por amigos.

27) ¿Te sientes jurídicamente protegido en tu trabajo artístico? ¿Podrías escribir un ejemplo?

No sé cómo habría de estar jurídicamente protegido. ¿Te refieres de nuevo a derechos de autor? ¿A la seguridad social? Aborrezco la Institución arte y todos sus flequillos.

28) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en lo económico? ¿Podrías escribir un ejemplo?

No como artista, puesto que trabajo por libre y defiendo esta forma de trabajar. Puede haber una dependencia en el apartado de gestión: si no hay dinero público no se pueden organizar muchas cosas: encuentros, revistas, cursos... A mi parecer deberían ser las universidades, con todo su saber, su criterio científico y su autonomía las que organizaran cosas y facilitaran a los profesionales su trabajo. En mi caso estoy libre en tanto no vivo de la organización y practico otros métodos de divulgación y diseminación.

29) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en la legitimación de tu trabajo? ¿Podrías escribir un ejemplo?

Dice Bourdieu que el campo artístico es un espacio de tensiones, de luchas por el monopolio de la legitimidad artística. Desde un arte que se quiere “alternativo” o “paralelo”, somos nosotros los que buscamos nuestras propias herramientas de legitimidad: históricas, ideológicas, críticas... No sólo no dependo de las instituciones sino que soy yo (nosotros) el que deslegitimo su trabajo y su arte hegemónico.

30) ¿Te sientes dependiente de las tendencias hegemónicas del arte actual? ¿Podrías escribir un ejemplo?

Me remito a la pregunta anterior. Mi trabajo, junto a tantos compañeros, es abrir espacios en el campo artístico. En eso estamos, con más o menos mala pata.

31) ¿Qué significa para ti “arte económico”?

¡Córcholis, no lo sé! En *Un art contextuel*, Paul Ardenne habla de algo parecido, de gente para la que su trabajo artístico consiste en montar una empresa y que funcione. El problema es que nunca funciona. Pero no sé si te refieres a eso. ¿Un arte rentable? ¿Vendible? ¿Comercial? Como nunca me he planteado la rentabilidad de mi trabajo artístico, tampoco he pensado en ello. Mejor que le arte no sea rentable, ¿no? El arte se regala, no se vende. Si por “económico” entiendes “barato”, entonces sí, hay que referirse a las vanguardias, al arte de concepto, al arte póvera. Mi trabajo es muy barato, menos de dos mil pelas por acción, sin materiales caros, sin tecnología. Las postales en blanco y negro y porque había una oferta...

32) ¿Desarrollas y gestionas tu trabajo tú mismo? ¿Lo construyes tú físicamente? ¿Lo distribuyes o exhibes tú mismo?

Con el arte de acción es distinto al de los amigos objetuales. Yo soy un chapucero, así que no me complico la vida. Tampoco tengo pasta ni conocimientos para trabajar con tecnología complicada. Mis acciones son anti-virtuosas, autogestionadas, muchas veces hechas independientemente de que haya un evento o un espacio para hacerlas. Las exhibo y distribuyo yo puesto que trabajo con mi cuerpo. Autogestión total.

33) ¿Qué entiendes como “la muerte del autor”?

¡Oh! La verdad es que estos conceptos me superan. “Muerte del autor”, “muerte del sujeto”... No estoy muy al tanto, supongo que porque no me interesan especialmente. Mi trabajo de los últimos años, también en la tesis, ha sido con la sociología del arte (Pierre Bourdieu es maravilloso, ¿conoces *Las reglas del arte*?) y la sociología de los llamados Nuevos Movimientos Sociales. Ése sí me parece un buen camino para la Revolución y para un arte con sentido, más que las pajas mentales de cierta filosofía. Sorry.

34) ¿Qué entiendes como “márgenes del arte”?

Durante años manéjé muy intuitivamente eso de los “márgenes del arte”. Después, leyendo a Bourdieu y su teoría sobre los “Campos autónomos de producción cultural”, comprendí que la figura de los “márgenes” es más precisa de lo que pensaba. Cuando el arte está tan institucionalizado como en este momento, encontrar los espacios indefinidos, los límites de lo permitido, tiene una función social. Cuando, además, el Arte (cuando lo pongo en mayúscula me refiero al arte institucional, el *high art* de los museos y los grandes presupuestos) está tan deslegitimado como en este momento, buscar “fuera” otros principios, otro valor de uso, otras funciones, otros objetivos a los presentes en las bienales, en las

revistas en colorines, en las galerías, en las ferias, etc., es devolverle el sentido al arte, devolverle su función, etc. No sé si es suficiente explicación. Además, nosotros estamos en el margen real, porque no salimos en sus revistas ni interesamos a su mercado ni nos programan sus comisarios –y esperemos que así siga por mucho tiempo. En los márgenes del arte está la vida, y hay que trabajar con ella. Y ya puestos en plan sentencioso recuerdo aquella de Richard Martel que decía que la Historia por sus márgenes se acelera.

### 35) ¿Qué entiendes como obra finalizada? ¿Qué tanto por ciento de tus desarrollos quedan incompletos?

Soy muy poco formalista, hago mis acciones sin ninguna ficción, así que tampoco me planteo las cosas formalmente, si están acabadas o no. A veces veo que podría hacer algo más, o que se me ha olvidado algo. ¿Y qué más da? Nunca me he planteado nada parecido. Así que no sé si es que no acabo nada o que lo acabo todo muy bien. En alguna acción he pactado con el público su final. Otras no tenían final, podría haber estado toda la vida. ¿Cómo se mide el acabado de esto?

### 36) ¿Qué significa para ti “obra de arte autónoma”?

Esta sí que me la sé: por una parte está la opinión de Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, que dice que ésta, la vanguardia, se produce precisamente contra la autonomía del arte, esa institución burguesa que sólo funciona según sus reglas internas, ensimismada, autista a la realidad. Se refiere a la Institución arte y a lo que su tocayo Bourdieu llama el “habitus”, la creencia compartida a fuerza de uso y que define muy bien la ficción colectiva del Arte. La vanguardia apostaría, frente a la autonomía, a la fusión de arte y vida. Por su parte, Bourdieu se refiere a la necesidad de la autonomía frente a la heteronomía que caracteriza al arte burgués, instrumentalizado por el poder político, banalizado por la industria cultural y comercializado por el mercado del arte. Ahora más que nunca es necesaria la autonomía, lo que en sociología se llama “creación de espacios autónomos radicales” refiriéndose a ciertos movimientos sociales. No hay autismo en este concepto de “autonomía”, sino ideología. Si el artista “autónomo” de Bürger utiliza el arte en la escapada de lo social, la autonomía del artista “alternativo”, “paralelo”, etc., retorna a lo social creando posiciones en el campo artístico. Ambos conceptos de “autonomía” merecen ser conocidos y tenidos en cuenta.

### 37) ¿Qué significa para ti “arte paralelo”?

Por “arte paralelo” me refiero a un ensayo colectivo por “crear espacios autónomos radicales”, redes que funcionen fuera de la institución arte, con sus propios sistemas de producción, distribución, crítica, análisis, etc. En la actualidad se denomina así a las redes del arte de acción, a la red de festivales nacionales e internacionales, centros de artistas, revistas, editoriales, asociaciones, etc. Aparte de mi tesis, hay un libro interesantísimo titulado *L’art comme alternative. Réseaux et pratiques d’art parallèle au Québec 1976-1996*, del sociólogo amerindio Guy Sioui Durand, que vale la pena. En este sentido, el arte paralelo NO ESTÁ INVERTEBRADO. Está relativamente bien vertebrado, con más precariedad que el institucional pero dotado de una estructura en red y de elementos cohesionadores, de una identidad colectiva, etc.

### 38) ¿Qué criterio aplicas para valorar el grado de éxito o de fracaso de tu forma de hacer?

¡Qué bonito que preguntes esto! Es la pregunta que he estado haciendo a mis compañeros perórmers últimamente. Buena parte de la performance actual se ha instalado en fórmulas muy abstractas y abstrusas que no hay por dónde coger, que nunca fracasan, blindadas a todo tipo de criterios éticos o estéticos, herméticas a la crítica y no digamos a la autocrítica. En un nivel superficial una performance puede fracasar si no consigue desarrollarse según el plan inicial (si falla un “gadget”, por ejemplo), si hay interferencias, etc. También fracasa si no cumple los objetivos propuestos, que pueden ir más allá de lo formal: la comprensión del público, por ejemplo. Pero lo que a mí me interesa va más allá de esto, porque hay acciones “conseguidas”, “profesionales”, que pueden tener muy escaso interés. Todo depende de los criterios que utilicemos, lo que sí creo es que el tema de los “criterios” urge, de lo contrario somos la pescadilla que se muerde la cola (por lo reiterativos -no sé si es muy acertado el símil). Los criterios básicos que yo utilizo, con todo tipo de reservas, y que no son nada fáciles de manejar, pasan por la *coherencia* del trabajo formal respecto de sus objetivos; la *apuesta* que hay tras la propuesta (los objetivos filosóficos, antropológicos, sociológicos, etc.); y la *novedad* (la aportación, la “originalidad”) que supone cada trabajo respecto del campo artístico, es decir, su capacidad para “crear posiciones” en el campo, y qué interés tienen esas posiciones. Como te decía, hay trabajos extremadamente profesionales y

vistosos que no “fracasan” formalmente pero sí lo hacen por la banalidad de la apuesta y por su rutina en un sistema artístico en crisis, super-institucionalizado...

39) ¿Consideras que el conjunto de tu trabajo puede entenderse bajo el mismo criterio o estilo?

Creo que ya he dicho que no tengo ningún interés por el “estilo”, que igual he hecho cosas de poesía sonora, muy formales, que conferencias-acción, que huertos de artista, etc. Otra cosa bien distinta es que bajo unos objetivos generales haya elementos comunes (el sentido del humor, los elementos deconstructivos junto a otros más expresivos, etc.), de eso no te puedes desligar.

40) ¿Te gustaría añadir alguna idea más, opinar sobre algo o hacer referencia a alguna experiencia que te parezca interesante con relación a este cuestionario?

Con lo que me he extendido creo que ya me vale. Encantado de servirle y cuenta conmigo si necesitas cualquier cosa. La investigación es apasionante.

## CUESTIONARIO A LA PRODUCCIÓN

Contestado por Pepe Murciego de La más bella

*Los seres invertebrados carecen de huesos y de columna vertebral y esta falta de esqueleto interno ha limitado su tamaño, que junto al hecho de la brevedad de su ciclo biológico, les ha permitido realizar una extraordinaria diferenciación morfológica y colonizar todos los ambientes. El grupo es variadísimo y mayoritario, en especies y en población, frente a los vertebrados. Aún no se encuentra definido, por la dificultad de plantear una forma de análisis a un objeto de estudio tan heterogéneo y tan desconocido.*

*El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos, que no pueden ser considerados animales como los protozoos, pero que son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, a esponjas porosas y reversibles, urticantes celentéreos, gusanos parásitos, moluscos enclaustrados, insectos metamórficos de ojos pluriformes, etc. Estos seres antiquísimos, han llegado a formulaciones muy originales como por ejemplo crearse un duro caparazón que proteja sus blandos y desarticulados cuerpecillos, algunos esconden el caparazón a modo de una cierta estructura interior, unos están siempre quietos, otros se mueven arrastrando las pesadas construcciones que generan y que son ellos mismos, las estrategias de supervivencia son asombrosas en especies que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo.*

Como parte de un estudio mayor que quiere analizar algunas formas de producción artística presentes, estoy muy interesada en cuáles son vuestras condiciones de producción y cómo entendéis cada uno vuestra actividad.

Este estudio no pretende proponer la existencia de un estilo de arte invertebrado, sino más bien una corriente no especialmente novedosa, que realiza un uso invertebrado del medio artístico. Para ello distingo cuatro cualidades que caracterizan a estas formas de producción de arte: la producción distraída, la producción desobediente, la producción en precario y la producción invertebrada, con este cuestionario me gustaría entender mejor vuestras perspectivas sobre estos fenómenos.

1) ¿Consideras que en tu forma de hacer mantienes o has mantenido alguna vez una actitud distraída<sup>1</sup>? ¿Podrías escribir alguna de esas experiencias distraídas?

Supongo que La Más Bella ha utilizado una actitud distraída constantemente... pues trabaja con elementos que juegan a ser otros, y desde ellos cuenta historias o conceptos diversos.

Y supongo que por extensión (o distensión) también mi trabajo personal mantiene la actitud distraída de la que hablas...

2) ¿Encuentras alguna concepción positiva en distraerse? ¿Y en distraer a los otros? ¿Podrías escribir cuáles?

Muy positiva en ambos casos.

La distracción es una de las bases necesarias del progreso del ser humano.

---

<sup>1</sup> *Distraer. Divertir, apartar, desviar, alejar, entretener, recrear* 2. *Apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla.* 3. *Apartar a alguien de la vida virtuosa y honesta.* 4. *Tratándose de fondos, malversarlos, defraudarlos*

Definición del Diccionario de la Real Academia española. Vigésima primera edición. 1992. Pág. 765.

3) ¿Qué significa para ti "creación permanente"?

Desde mi punto de vista, la creación solo puede ser permanente...

Al menos yo no podría entenderla de otro modo... Está en cada momento de mi vida... A veces la utilizo para exponerla, para contrastarla o enfrentarla a la vida de otros, pero la mayoría de las veces simplemente me vive a mí...

4) ¿Encuentras algún punto en común entre las maneras cómo hacer arte<sup>2</sup> y tus formas de vivir? ¿Podrías escribir cuáles?

La respuesta anterior también sirve para esta pregunta...

Vivir es resolver creativamente cada minuto de vida.

Hacer arte es quizás la capacidad de sacar algún elemento de esa vida, leerlo de modo diferente, y volverlo a entregar (o a dejar abandonado) a la vida...

4bis) ¿Qué talentos crees que son más útiles a la hora de desarrollar tu trabajo?

Los visuales y los afectivos.

Aprendí muchas destrezas manuales durante mi época de estudiante, pero me han servido muy poco en mi trabajo artístico... (eso sí, me han dado de comer y de vestir muchas veces...)

5) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a una sala de exposiciones y en qué se diferencia?

Se parecen únicamente en cuanto a contenedor de residuos y asiduos...

Se diferencian principalmente en cuanto al modo de mostrarse...

No me interesan las lecturas lineales, por lo que tiendo a trabajar en espacios mucho más abiertos, ambiguos e inseguros...

6) ¿En qué se parecen los espacios en los que haces arte a los espacios en los que desarrollas tu vida y en qué se diferencian?

Son los mismos prácticamente.

7) ¿Qué consideras tú "espacio público"?

Es ese espacio del que antes hablaba, en el que comparto mi vida y mi "creación permanente" con otros.

8) ¿Te mueves o desplazas en el espacio? ¿Tienes un objetivo o destino?

Si me muevo, además sin descanso... Soy hiperactivo crónico.

No tengo destino concreto, pues no me interesa demasiado el futuro... Prefiero el hoy, y el mañana cercano. Además no me importa (incluso me gusta) retroceder si es necesario... En la experimentación artística es necesario ser a veces liebre, a veces cangrejo, a veces camaleón...

9) ¿Existe alguna característica en tu forma de hacer que resulte "extranjera" respecto al uso del lenguaje en tu medio ambiente? ¿y respecto a los lenguajes identificados como artísticos? ¿Podrías escribir cuáles?

Muy pocas, respecto al uso del lenguaje en mi medio ambiente

---

<sup>2</sup> "ése momento...". Se que a algun+s les parecerá terriblemente problemático seguir manteniendo ciertos términos, de momento y hasta que encuentre palabras precisas me veo forzada a exponer las preguntas desde la perspectiva de una acción creadora que llamaré "hacer arte" o "trabajar"

Casi todas, respecto a los lenguajes identificados como artísticos.

10) ¿Te preocupan los mismos asuntos que a las personas que te rodean?  
¿Podrías citar algunos ejemplos?

No lo sé...

Me preocupa principalmente el hoy, y el ahora, aquí...

Si cada uno de nosotros se preocupara por ello, e hiciera lo posible por mejorarlo, la Revolución sería un hecho.

11) ¿Trabajas por objetivos concretos? ¿Cuáles?

No. Me asustan tanto los objetivos, como la concreción.

12) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema del arte actual? ¿En qué consiste su indisciplina?

Supongo que indisciplinado... pero tampoco lo hago con una conciencia de compromiso llamémosle "religioso", si no que surge naturalmente, pues la indisciplina forma parte de mi día a día...

La mayor indisciplina supongo que consiste en desarrollar mi trabajo simplemente por que SI...

En nuestra cultura se entiende muy poco el hecho de hacer las cosas por que SI... Incluso existe la fea palabra "hobby" para denominar esta práctica entre las gentes... La indisciplina que me interesa va mucho más allá...

13) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de circulación urbano? ¿En qué consiste su indisciplina?

La primera parte de la respuesta 12 sirve también, de algún modo, para esta pregunta...

La mayor indisciplina aquí supongo que consiste en "caminar por calles cortadas", intentando no molestar demasiado la circulación de los demás...

14) ¿Es tu trabajo disciplinado con el sistema empresarial? ¿En qué consiste su indisciplina?

De nuevo la primera parte de la respuesta 12 sirve también, de algún modo, para esta pregunta...

La mayor indisciplina aquí es intentar no participar del sistema empresarial... Lo he conseguido, casi por completo, durante 40 años... (por ejemplo mis cotizaciones a la Seguridad Social son casi nulas)

15) ¿Es tu trabajo disciplinado con el orden de propiedad intelectual? ¿En qué consiste su indisciplina?

La primer parte de la respuesta 12 sirve también, de algún modo, para esta pregunta...

La mayor indisciplina aquí es no tener propiedades importantes de ningún tipo, y menos intelectuales... Todo lo que yo hago se puede copiar "libremente", si a alguien le interesa, claro...

Aunque dudo que nadie lo haga, pues aunque simularan las formas, sería muy difícil copiar la intención y la inseguridad de mis proyectos...

16) ¿Colabora tu forma de trabajo en el funcionamiento de una red? ¿En cuál y de qué manera?

Si...

Es un tema que me interesa mucho, siempre que la red no esté muy tensada, sea flexible, y se pueda transitar incluso por sus huecos...

Mis redes son las del arte de acción por un lado, y las de la edición independiente por otro...

17) ¿Trabajas en colectivo? ¿Por qué?

Si, mucho...

Sobre todo con el proyecto de La Más Bella.

Y últimamente también con el arte de acción.

A mi entender es un modo ideal de trabajo, pues además de rebajar claramente el "ego", abre muchísimas puertas en la manera que uno tiene de ver las cosas que imagina...

Es una conversación constante con el otro, que me apasiona...

18) ¿Consideras que tu forma de hacer arte tiene algún interés fuera del propio ámbito artístico? ¿Para quién?

Supongo que no... Pero tampoco lo intento...

El "llegar a cuanta más gente mejor" me suena a slogan de mercado, o a slogan político... y no me interesa...

Las revoluciones de cocina me gustan más que las de plaza pública...

Si cada uno luchara por su propia "revolución", contando con los suyos, el mundo cambiaría radicalmente...

19) ¿Qué significa para ti "acción directa"? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción directa que hayas llevado a cabo?

Supongo que esta pregunta se refiere a los trabajos que persiguen un resultado directo en la sociedad, en la política, en...

Yo nunca he trabajado con acción directa...

A lo más que he llegado es a publicar cosas en La Más Bella que tienen que ver con ella... pues me interesan mucho estas prácticas...

Pero como he dicho anteriormente, a nivel personal prefiero las revoluciones de cocina...

20) ¿Qué significa para ti "acción indirecta"? ¿Podrías poner un ejemplo de una acción indirecta que hayas llevado a cabo?

Supongo que todas las que yo hago...

Como ejemplo: responder este cuestionario

21) ¿Qué significa para ti "colaborar"? ¿Podrías poner un ejemplo de una "colaboración"?

Colaboro y solicito colaboraciones todos los días, tanto en el arte como en cada momento de vida... No me gusta estar solo...

22) ¿Qué significa para ti "participar"? ¿Podrías poner un ejemplo de una "participación"?



"Participar" siempre me sonó más a concepto unidireccional... Creo que me interesa mucho menos...

23) ¿Te sientes identificado con la figura de un trabajador precario? ¿Por qué?  
NO...

Soy un trabajador privilegiado.

Otra cosa es que pasemos el mismo "hambre y frío".

24) ¿Identificas tu práctica artística con un trabajo de voluntariado? ¿Por qué?  
NO...

El voluntariado suele perseguir algún objetivo claro... y ya dije que yo no los tengo claros nunca...

Otra cosa es que pasemos el mismo "hambre y frío".

25) ¿Realizas una actividad remunerada además de tu práctica artística? ¿Cuál?  
SI...

No podría ser de otra manera...

Monto saraos "artísticos", y se los vendo a ayuntamientos y empresas... (es decir, trabajo muchas veces para el enemigo)

26) ¿Trabajas con apoyo de personas o instituciones? ¿Con cuál? ¿Por qué?  
SI y NO...

Si una institución otorga una ayuda para un proyecto: Bienvenida sea...

Pero ayuda no debe condicionar la realización del proyecto... ni tampoco sus parámetros...

Por ejemplo, hemos mantenido el proyecto de La Más Bella durante casi 15 años... y solo hemos recibido pequeñas ayudas institucionales en los últimos dos...

27) ¿Te sientes jurídicamente protegido en tu trabajo artístico? ¿Podrías escribir un ejemplo?  
NO...

La desprotección es casi completa.

28) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en lo económico? ¿Podrías escribir un ejemplo?  
NO...

La desprotección es casi completa.

29) ¿Te sientes dependiente de las instituciones en la legitimación de tu trabajo? ¿Podrías escribir un ejemplo?  
NO...

La desprotección es casi completa.

30) ¿Te sientes dependiente de las tendencias hegemónicas del arte actual? ¿Podrías escribir un ejemplo?  
NO...

La desprotección es casi completa.

31) ¿Qué significa para ti "arte económico"?

Arte que se paga antes de ser realizado.

32) ¿Desarrollas y gestionas tu trabajo tú mismo? ¿Lo construyes tú físicamente? ¿Lo distribuyes o exhibes tú mismo?

SI...

Generalmente estoy en todo el proceso de mis proyectos...

Pero no estoy solo...

33) ¿Qué entiendes como "la muerte del autor"?

Me gusta...

Pero creo que ya hace tiempo que resucitó...

34) ¿Qué entiendes como "márgenes del arte"?

Me gusta...

¿No era de esto de lo que hablaba este cuestionario?

35) ¿Qué entiendes como obra finalizada? ¿Qué tanto por ciento de tus desarrollos quedan incompletos?

Todo mi trabajo es incompleto e indefinido...

Prefiero dejar su "finalización" (si esta es posible) a los demás...

36) ¿Qué significa para ti "obra de arte autónoma"?

Me gusta...

...pero es muy difícil contestarlo después de 35 preguntas

37) ¿Qué significa para ti "arte paralelo"?

Nunca me gustó demasiado este concepto...

Ir en paralelo, parece suponer que se camina de distinta manera a como lo hace al arte "institucional" o de "mercado"... pero, en mi opinión, muchas veces su resultado no queda lejos de este... y pretende ser una alternativa...

La definición para el arte que me interesa y hago, sería más: "arte diagonal", "arte parásito"...

38) ¿Qué criterio aplicas para valorar el grado de éxito o de fracaso de tu forma de hacer?

El criterio afectivo...

El resto de criterios me interesan menos...

39) ¿Consideras que el conjunto de tu trabajo puede entenderse bajo el mismo criterio o estilo?

¡¡¡ESPERO QUE NO!!!

40) ¿Te gustaría añadir alguna idea más, opinar sobre algo o hacer referencia a alguna experiencia que te parezca interesante en relación a este cuestionario?

Creo que es un cuestionario demasiado largo y abierto... Sobre todo para una persona tan indefinida como yo... Si ahora tuviera que contestarlo de nuevo,

no estoy seguro si contestaría lo mismo en todos sus items... Es posible incluso que, en algunos casos, dijera lo contrario...

Un Beso